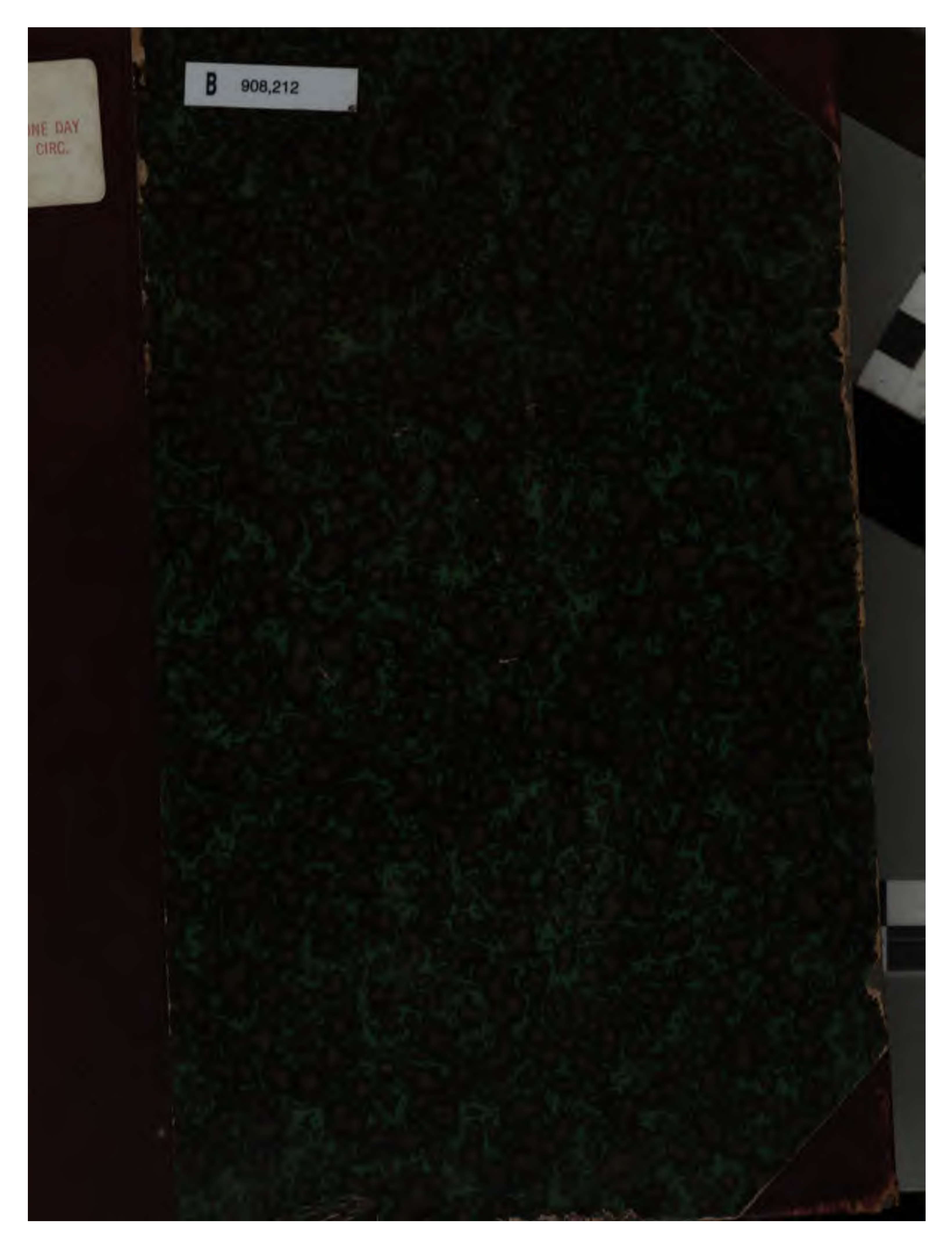
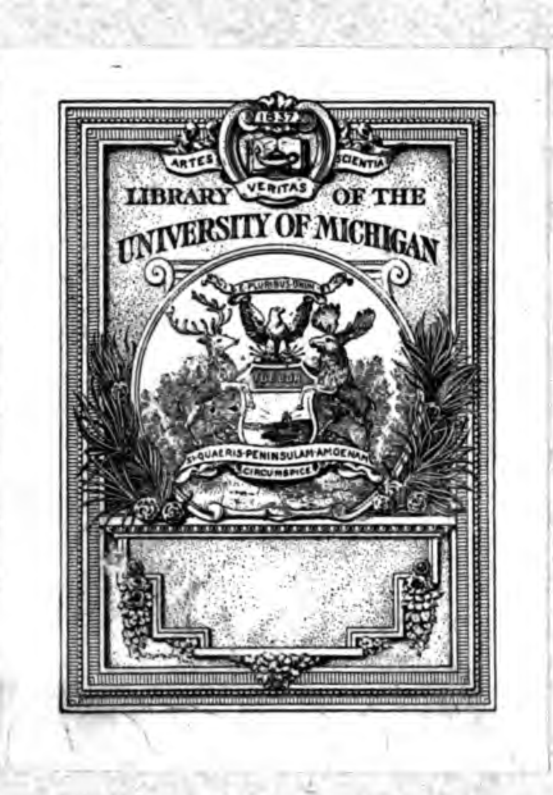

B 908,212
NE DAY
CIRC.


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

SIEBENTER JAHRGANG

VIERTER QUARTALSBAND

BAND XXVIII



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG
1907—1908

DIE MUSIK

VERZEICHNIS DER KUNSTBEILAGEN DES SIEBENTEN JAHRGANGS (1907—1908)

Notenbeilagen:

Eugen d'Albert, Ballade für Klavier, op. 29, No. 1.
Leo Blech, Aus: „Versiegelt", op. 18. (Erste Veröffentlichung.)
August Bungert, Den Hut schwenkend: Avanti! Aus: „Unter der Blume", Lieder vom Rhein von Carmen Sylva für eine Singstimme und Klavier, op. 57, Nr. 10.
Carl Goldmark, Der Knecht. Gedicht von J. J. David für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Erste Veröffentlichung.)
Siegmund von Hausegger, Erster Schnee (Gottfried Keller). Für eine Singstimme und Klavier. (Erste Veröffentlichung.)
Friedrich Klose, Streichquartett. Langsamer Satz. Partitur. (Erste Veröffentlichung.)
Arnold Mendelssohn, Aus den Gruben, hier am Graben (Goethe). Für eine Singstimme und Klavier. (Erste Veröffentlichung.)
Gottlieb Nemo, Walzer und Couplet aus einer romantischen Faschingssuite für Klavier mit Gesang und Tanz, unter teilweiser Benutzung eines Gedichtes von Rudolf Alexander Schröder für den five o' clock tea einer Snobsdame komponiert, op. 0,05. (Erste Veröffentlichung.)
Hans Pfitzner, Michaelskirchplatz (Carl Busse). Für eine Singstimme und Klavier, op. 19, No. 2.
Max Reger, Ewig Dein! Salonstück für Pianoforte, op. 17 523. (Erste Veröffentlichung.)
Felix Weingartner, Der Eidervogel. Gedicht von Henrik Ibsen, deutsche Übersetzung von Christian Morgenstern, für eine Singstimme und Klavier. (Erste Veröffentlichung.)

Autographen in Faksimile:

Eugen d'Albert, Eine Seite aus der Partitur zu „Tragaldabas" (Akt IV, Szene 3).
Ludwig van Beethoven, Kanon, „Gott ist eine feste Burg".
— Verkleinerte Wiedergabe des Trinkliedes aus der „Musik zu einem Ritterballet".
Leo Blech, Eine Partiturseite aus der Oper „Versiegelt".
Max Bruch, Die ersten zwanzig Takte des zweiten Satzes aus dem Violinkonzert in g-moll.
August Bungert, Eine Partiturseite aus dem ersten Akt des Musikdramas „Kirke".
Frédéric Chopin, Erste Seite des Es-dur Walzers, op. 18.
Carl Goldmark, Erste Seite des Originalmanuskriptes des Liedes „Der Knecht".
Edvard Grieg, Brief an den Herausgeber der „Musik".
Siegmund von Hausegger, Eine Seite aus der Originalpartitur des „Nachtschwärmer".
Friedrich Klose, Eine Partiturseite aus der vierten Szene von „Ilsebill".
Carl Loewe, Erste Seite der Originalpartitur des Chorliedes „Märznacht".
Arnold Mendelssohn, Eine Partiturseite aus „Paria".
Hans Pfitzner, Eine Partiturseite des Liedes „Sonst".
Max Reger, Erste Seite des Klavierstückes „Ewig Dein!"
Franz Schubert, Autograph des unveröffentlichten „Canon a trè".
Felix Weingartner, Eine Partiturseite aus der „Faust"-Musik.

Kunst:

Carl Begas, Jugendbildnis von Felix Mendelssohn-Bartholdy.
Eduard Bendemann, Felix Mendelssohn-Bartholdy auf dem Totenbett.
Eugène Delacroix, Nicolo Paganini.
— Frédéric Chopin.
H. Daumier, Hector Berlioz.
Anton Dietrich, Ludwig van Beethoven.
Giorgone, Ein Konzert.
Jean Baptiste Greuze, Christoph Willibald Gluck.
Edmund Hellmer, Das Johann Strauß-Denkmal für Wien.
Wilhelm Hensel, Felix Mendelssohn-Bartholdy.
Christian Hornemann, Ludwig van Beethoven.
Johann Jakob Ihle, Johann Sebastian Bach.
Wilhelm von Kaulbach, Tod der Elisabeth.
— Lohengrins Abschied.
— Isolde an Tristans Leiche.
Ernst Benedikt Kietz, Richard Wagner.
August von Kloeber, Ludwig van Beethoven.
Hermann Knaur, Felix Mendelssohn-Bartholdy-Büste.
Julie v. d. Lage, Das Geburtshaus Palestrina's.
Hugo Lederer, Büste Hans Pfitzners.
Filippino Lippi, Allegorie der Musik.
Max Littmann, Das neue Großherzogliche Hoftheater in Weimar.
Eduard Magnus, Wilhelm Friedrich Ernst Bach.
Adolph Menzel, Richard Wagner in den Proben zu Bayreuth.
A. Renoir, Richard Wagner.
Ricard, Stephen Heller.
Roslin, Jean-François Marmontel.
F. Rumpf, Johann Sebastian Bach.
Carlo Saraceni, Die Ruhe auf der Flucht.
Ferdinand Schimon, Ludwig van Beethoven.
Karl Seffner, Das Leipziger Bach-Denkmal. Erster Entwurf vom Jahre 1896.
— Das Leipziger Bach-Denkmal.
— Porträtbüste von Edvard Grieg.
Joseph Stieler, Ludwig van Beethoven.
F. G. Waldmüller, Ludwig van Beethoven.
Rudolf Weyr, Das Brahms-Denkmal in Wien.

Porträts:

Eugen d'Albert zwei Jugendbilder.
— als Jüngling.
— nach einer Aufnahme aus jüngster Zeit.
Cäcilie Avenarius.
Johann Sebastian Bach aquarellierte Bleistiftzeichnung unbekannten Autors.
— nach E. G. Haußmann (Besitzer: Thomasschule).
— nach E. G. Haußmann (Besitzer: Peters).
— nach dem Bild im Städtischen Museum zu Erfurt (ursprünglicher Zustand).
— dasselbe (restauriert).
— nach einem unbekannten Maler (Bes.: Volbach).
— angebliches Bach-Bild (Herzog Wilhelm Ernst von Weimar?).
Carl Philipp Emanuel Bach nach G. F. Bach.
Johann Christian Bach nach Mathieu.
Wilhelm Friedemann Bach. Maler unbekannt.
Woldemar Bargiel.
Leo Blech Jugendbild.
— nach einer Aufnahme aus jüngster Zeit.
Luise Brockhaus.
Ottilie Brockhaus.
Max Bruch Jugendbild.
— im Alter von 35 Jahren.
— nach einer Aufnahme vom Jahre 1903.
Ignaz Brüll zwei Bilder.
Hans von Bülow mit Namenszug.
August Bungert im Alter von 29 Jahren.
— im Alter von 32 Jahren.
— nach einer Aufnahme aus jüngster Zeit.

Johann Baptist Cramer.
Gaëtano Donizetti nach Kriehuber.
Alexander Dreyschock nach Kriehuber.
Major Einbeck.
François-Auguste Gevaërt.
Carl Goldmark im Alter von 30 Jahren.
— nach einer Aufnahme aus jüngster Zeit.
Charles-François Gounod.
Edvard Grieg im Alter von 15 Jahren.
— nach einer Aufnahme von A. Scherl.
— nach einer Aufnahme von N. Perscheid.
— im Garten seiner Villa in Trollhougen.
— auf dem Totenbett.
Louise Harriers-Wippern nach A. Rohrbach.
Siegmund von Hausegger.
Emil Heckel.
Ludwig Heß.
Johann Nepomuk Hummel.
Johanna Jachmann-Wagner.
Friedrich Klose.
Hermann Kretzschmar.
Johann Kuhnau.
Theodor Kullak.
La Mara (Marie Lipsius).
Henry Litolff nach Weger.
Carl Loewe.
Pauline Lucca
Gustav Mahler.
Arnold Mendelssohn im Alter von 20 Jahren.
— nach einer Aufnahme aus jüngster Zeit.

Felix Mendelssohn-Bartholdy.
Giacomo Meyerbeer nach F. Rumpf.
Anton Mitterwurzer.
Felix Mottl.
Angelo Neumann.
Aloys Obrist.
Wladimir von Pachmann.
Hans Pfitzner nach einer Aufnahme des Atelier Hülsen.
— nach einer Aufnahme des Atelier Veritas.
— nach einer Aufnahme von Gusti Bandau.
Martin Plüddemann.
Giacomo Puccini.
Max Reger.
Alfred Reisenauer.
Joseph Sucher.
Ernst Eduard Taubert.
Arturo Toscanini.
Cosima Wagner.
Minna Wagner.
Richard Wagner nach einer Wiener Photographie 1862.
— nach einer Moskauer Photographie 1863.
— nach einer Münchener Photographie 1864.
— nach einer Münchener Photographie 1880.
Gottfried Weber.
Felix Weingartner nach einer Aufnahme aus jüngster Zeit.
August Wilhelmj.
Clara Wolfram.
Ludwig Wüllner.
Eugène Ysaye.

Gruppenbilder:

Der Breuningsche Familienkreis:
Gerhard, Stephan, Helene und Christoph von Breuning.
Die gräflichen Freundinnen Beethovens:
Gräfin Therese von Brunswick, Gräfin Guicciardi, Gräfin Erdödy.
Siegmund und Friedrich von Hausegger.
Friedrich Klose und Dr. Hugo Hoffmann.
Zwei Jugendbilder von Felix Weingartner.
Zum 44. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in München:
Karl Pottgießer, Richard Lederer, Joseph Krug-Waldsee, Jan van Gilse.
Frederick Delius, Ernest Schelling, Paul Juon, Karl Kämpf.
Paul von Klenau, Karl Bleyle, Henri Marteau, Georg Vollerthun.
Walter Braunfels, Hermann Bischoff, Roderich von Mojsisovics, Carl Ehrenberg.
Das Münchener Streichquartett:
Theodor Kilian, Georg Knauer, Ludwig Vollnhals, Heinrich Kiefer.
Das Ahner-Quartett:
Bruno Ahner, Emil Wagner, August Haindl, Karl Ebner.
Das Russische Trio:
Vera Maurina-Preß, Michael Preß, Joseph Preß.

Karikaturen:

Gustav Mahler nach einem Schattenriß von Dr. Otto Böhler.

Eugen d'Albert, Felix Draeseke, Engelbert Humperdinck, Gustav Mahler, Hans Pfitzner, Max Reger, Max Schillings, Richard Strauß, Felix Weingartner. Sämtlich mit Namenszug. Karikaturen von Hans Lindloff.

Verschiedenes:

Johann Sebastian Bach:
- Maske unbekannten Ursprungs in der Karl Alexander-Bibliothek zu Eisenach.

Ludwig van Beethoven:
- Beethovens Schädel nach der Aufnahme von Felix von Luschan.
- Beethovens Schreibpult.

Theodor Bertram als „Wanderer".

Edvard Grieg:
- Grieg's Haus in Trollhougen; Trollhougen mit Blick auf Grieg's Haus; Grieg's Musikzimmer in Trollhougen.

Johann Kuhnau:
- Titelblatt der „Neuen Clavier-Übung" von 1689.

Carl Loewe:
- Originaltitel des Chorliedes „Gutenbergs Bild".

Felix Mendelssohn-Bartholdy:
- Studierzimmer in seiner letzten Wohnung in Leipzig.

Martin Plüddemann:
- Totenmaske.

Richard Wagner:
- Die erste Aufführung des „Rienzi" im Dresdener Hoftheater am 20. Oktober 1842. Vierter Akt, letzte Szene. Nach einem Holzschnitt aus dem Jahre 1843.
- Der Weiße und Rote Löwe in Leipzig, Wagners Geburtshaus.
- Palazzo Giustiniani in Venedig, Wagners Wohnhaus vom 29. August 1858 bis zum 24. März 1859.
- Palazzo Vendramin in Venedig, Wagners Sterbehaus.

Die neue Musikhalle in Hamburg.

Das abgebrannte Meininger Hoftheater.

Die neue Flämische Oper in Antwerpen.

Der Blüthner-Saal in Berlin; Der Klindworth-Scharwenka-Saal in Berlin.

Das variable Proszenium mit offenem Orchester im neuen Weimarer Hoftheater.

Das variable Proszenium für das Wortdrama im neuen Weimarer Hoftheater.

Das variable Proszenium mit versenktem und verdecktem Orchester im neuen Weimarer Hoftheater.



INHALT

INHALT

Kritik (Oper)

Kritik (Konzert)



NAMEN- UND SACHREGISTER

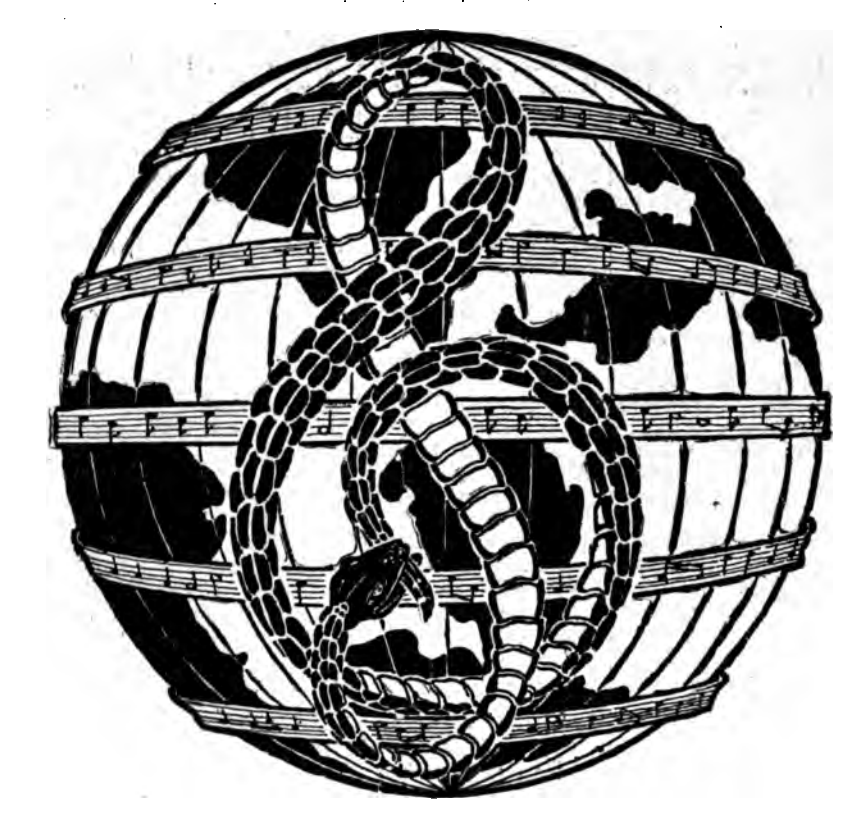
ZUM IV. QUARTALSBAND DES SIEBENTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1907/8)

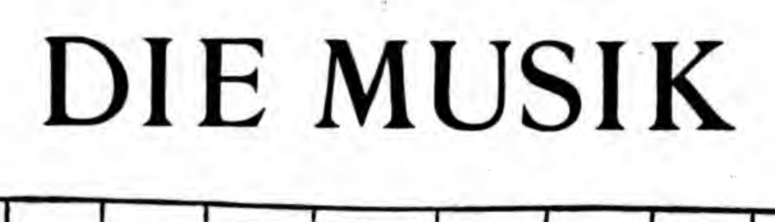
REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE







7. WAGNER-HEFT

Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen, als in der Liebe.

RICHARD WAGNER
(„Eine Mitteilung an meine Freunde")

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 19

Erstes Juliheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

DAS KÜNSTLERDRAMA IN WAGNERS PARSIFAL

von Dr. Richard Zimmermann-Lübeck

Drei Sehnsuchtsquellen speisen den Zaubersee der Wagnerschen Kunst: die natürliche Sehnsucht nach einem seelisch-sinnlichen Vollglück seines Ich, die heilige Sehnsucht nach einer befriedigenden Lebensgemeinschaft aller Schmerz und Lust fühlenden Wesen dieser Erde, die Sehnsucht des Künstlers endlich nach einer befriedigenden Existenz des Kunstwerks wie des Künstlers.

Die hier gedachte Sonderung ist freilich in der Person und der Kunst Wagners ebensowenig vorhanden, wie in der Natur gesonderte Elemente sich finden. Auch in seinem „Parsifal" durchdringen sich jene Strömungen. Der erkennende Geist aber wird ohne diese Trennung sich nicht vermitteln können. So richten sich denn die folgenden Betrachtungen nur auf eins der Lebenselemente des „Parsifal"; nur als ein Gleichnis seines Künstlerlebens und -erlebens sehe ich jetzt den „Parsifal" an, mir wohl bewußt, daß damit die Lebens- und Sinnfülle des Werkes durchaus nicht erschöpft ist.

Der Heilige Gral

Das schönste Phänomen unseres Seelenlebens ist jener still in sich und ihrem Gott befriedete Zustand der Seele, der bei höher organisierten Naturen sich zu einer das Subjekt beglückenden reichen Innenwelt der Gedanken und Gefühle steigert. Vorzügliche Genien, mit der Gabe des Kunstschaffens ausgestattet, haben jenem seligen Innenleben in Kunstwerken Wahrnehmbarkeit und Dauer verliehen, andere Genien, zur Religionsstiftung beanlagt, haben denselben Zustand als religiöse Vermächtnisse überliefert. Umfaßt man beiderlei Wirken in einem Symbole, so ist das segenspendende Zaubergefäß, der Heilige Gral, das sinnbildliche Ergebnis aller jener edelsten Betätigungen des menschlichen Geistes.

Gralshüter

Von Geschlecht zu Geschlecht lebt und erneuert sich der Heilige Gral. Immer neue Genien deuten das Vermächtnis und schaffen von neuem seine Kraft. Als solch ein berufener Gralshüter fühlte sich Wagner; ja, es war bei zunehmendem Alter sein immer bestimmteres Bewußtsein, daß er unter allen Zeitgenossen der erste der Berufenen, daß er der Gralskönig seiner Zeit sei.

Die Amfortaswunde

Besteht nun das Wesen jener höheren Idealwelt eben darin, daß sie nur als beglückendes Innenleben vorhanden ist, höchstens in einem selten sich bildenden Kreise weniger Auserlesenen teilweise sich verwirklicht, im übrigen aber auf das Dasein im Kunstwerk angewiesen ist, so erzeugt diese Absonderung gerade in starken Naturen Verlangen und Drang nach draußen, nach Eroberung und Gewinn der wirklichen Welt, die so golden uns anlacht, es müßte denn sein, daß dem Genius für die Gestaltung seines Lebens eine glückliche Beschränkung oder wunschlose Entsagung beigegeben ist, wie es etwa bei Bach oder Beethoven (Titurel) zu erkennen ist.

Schon der an sich edle Drang, sich mitzuteilen, führt aus der reinen Idealität in die Arme der Frau Welt. Diesem reinen Wunsche mischen sich aber sofort Begehrungen anderer Art bei. Den Künstler verlangt es nicht nur, sein Innenglück in seine Mitmenschen zu ergießen, er wünscht auch Liebe und Anerkennung dafür einzutauschen, er will von Liebe getragen sein; in letzter Linie, je bedeutender und stärker sein Naturell ist, wird er den Drang verspüren, auf die Gestaltung der wirklichen Welt einzuwirken, und um so heftiger nur, je herrlicher das Weltbild ist, das ihm vor der Seele steht. Goethes Eintritt in Weimar, Schillers Brief an das französische Parlament, ja eigentlich seine ganze Dichtungsweise mögen als bekannte Beispiele hierfür gelten. Den Künstler Wagner ergriff der Wahn, die Welt nach einem Wunschbilde zu gestalten, in der Revolutionszeit von 1848. Sein stolzester Gedanke war, der in seinem Sinne umgewandelten Menschheit diese ihre Umwandlung in einem Kunstwerke von unerhörter Neuheit darzustellen. Künstler und Volk, Ideal und Leben sollten eine Vermählung feiern, daß Schillers Wort „Seid umschlungen, Millionen" eine ungeahnte Erfüllung fände. Frau Welt aber verlachte den Künstler, der ihr mit brünstiger Umarmung nahen wollte. Hohn und Spott, Verfolgung und Verbannung trug er davon. Nur konnte die eine große Schmach, die er erlitt, ihn nicht vor neuer Schmach behüten. Wohl konnte er davon ablassen, der Wirklichkeit eine Wunschgestalt aufprägen zu wollen; wohl auch davon, seinem Kunstwerke („Ring des Nibelungen") die unmittelbare Beziehung für die lebendige Gegenwart zu erzwingen, nimmer aber davon, das Kunstwerk selbst seinem Wunsche gemäß ins Leben hineinzusetzen. Und auch schon dieser Drang leitete ihn immer wieder wonneverlangend in die Arme der Frau Welt. Wohin ihn auch sein Dämon führte, überall versuchte er sein Kunstideal der Welt annehmbar zu machen, und überall gab ihm die Welt dieselbe Antwort. In Zürich, in Paris, in London, in Wien, in kleinen und großen deutschen Residenzen,

ja, selbst in Rußland bot er sich an, und überall trug er die aus seines Sehnens Quell ewig erneute Qual, überall die brennende Wunde davon, sich wieder an den Pranger gestellt zu haben. Überall bedurfte es nur der Enthüllung seines Kunstideals, um täuschende Annäherung in Gleichgültigkeit, um schnell verfliegende Begeisterung in Spott und Verleumdung zu verwandeln. Und der Quell der Sehnsucht nach dieser lachenden, goldigen Welt wollte sich dennoch nicht schließen. Getragen sein, als der Meister anerkannt, geliebt sein, — es wollte in ihm nicht aufhören, danach zu schmachten, — zu seiner eigenen, furchtbaren Pein. Denn tiefer, als irgendeiner es ahnen konnte, fühlte er die Schmach, die er durch dieses Sichsehnen seinem bessern Selbst, seiner hehren Kunst antat. Die großen Meister vor ihm, wie als letzter und größter Beethoven gelebt hatte (Titurel), waren glücklich in ihrem Kunstschaffen, weltabgekehrt, selbstgenügsam in spärlicher Existenz, durchaus befriedet im Anschaun des Kleinods ihrer Kunst; nur ihn wollte das stachelnde Verlangen nach „Weltenwonne" nicht verlassen, das ihm und seiner Kunst nur immer neue Demütigungen einbrachte. Aus solch einem wunden Herzen quillt die Bitte: „Erlöser, schließe die Wunde, daß heilig ich sterbe, rein dir gesunde!"

Kundry

Hiermit sind im wesentlichen schon die Lebenseindrücke gezeichnet, die den Künstler Wagner zur Gestaltung des hysterisch lachenden Weibes anreizten. Noch klarer werden uns die Züge dieser Gestalt, wenn wir Kundry in die Reihe oder vielmehr in den Gegensatz zu den übrigen Frauengestalten Wagners stellen. Denn abgesehen von der Venus im sogenannten „Pariser Tannhäuser", der Wagner, meines Erachtens nicht zum Vorteil dieser Göttin, Kundry-Elemente zugeführt hat, steht Kundry ganz abseits von allen Wagnerschen Frauengestalten. Isolde freilich und in gewisser Hinsicht Eva sind auch in gesonderter Stellung. Aber auch diese sind, wie die übrigen, im Wesentlichen Geschöpfe seiner Sehnsucht, Kundry dagegen bedeutete für Wagner den plastisch angeschauten Dämon der Wirklichkeit.

Regungen der Sehnsucht sind gewiß allen höher, besonders allen künstlerisch organisierten Naturen eigentümlich, auch dann, wenn der vorherrschende Charakter eines Individuums zu einem sich selbst genügenden Ruhestand hinneigt, dem tiefen Alpensee vergleichbar, der Bergeszinnen, Mond und Sterne rein abspiegelt. Diese letztere Anlage tritt in Wagners Gesamtbild jedenfalls sehr zurück gegen eine nur mit heroischem Maße zu messende Sehnsucht einer geradezu hungernden Seele. Aus dieser Seele sind die Gestalten entstiegen, an denen der Künstler wie der Mensch

seiner Sehnsucht Sättigung zu geben suchte. Dem Plane unserer Betrachtung entsprechend, vergegenwärtigen wir uns jetzt an der Reihe seiner Frauengestalten nur das, wozu der Künstler sie für den Künstler erschuf: Senta, die ersehnte Heimat für den in der Fremde Irrenden; Elisabeth, die jungfräulich deutsche Seele für den vom weltstädtisch-französischen Genußleben Unbefriedigten; Elsa, das unbedingt glaubende Wesen für den einsamen, von der Welt unverstandenen und verdächtigten Künstler; Sieglinde, das gleich wie er selbst, wie die deutsche Kunst, wie das deutsche Volk in unwürdigen, fremden Banden gefesselte deutsche Wesen, das sich aus schmachvoller Gesetzlichkeit zur Freiheit und Würde, wenn auch dem Tode entgegen, losreißt; Brünnhilde endlich, „das kühne, herrliche Kind", die zu neuem Leben erweckte Germania, und ebenso, des mythischen Schimmers ledig, als bürgerlich schlichtes, aber nicht minder die deutsche Art verkörperndes Wesen, Eva, die es selbst ausspricht, daß sie des Meisters Geisteskind ist:

„Durch dich nur dacht'
ich edel, frei und kühn:
du ließest mich erblühn!"

— sie alle sind die Geschöpfe einer allgewaltigen Sehnsucht, mit der er sich in die Wunschseele seiner Nation versenkte, um als Weckrufer ihr das lebenvolle Wesen zu entlocken, das die Gabe seines Genius liebend empfange. Gewiß haben diese germanisch-deutschen Frauenbilder wiederum in unzähligen jungen Menschen seelenbildend gewirkt. Im Ganzen aber blieb ihm die Nation den beglückenden und zu seinem Lebenswerke stärkenden Gegengruß schuldig. Witzbolde nichtdeutscher Herkunft konnten die Rolle übernehmen, ihm zu antworten. Diese bittere Erfahrung, die die Summe seines Künstlerlebens vergällte, wirkte dann auch mitschaffend an der letzten, allen früheren so entgegengesetzten Frauengestalt des Meisters, an Kundry, dem Dämon der „Frau Welt", wie mittelalterliche Dichter sagen würden. Der Glaube an ein deutsches Volk, aus dem ihm das blonde, blauäugige, stammesreine Ideal anstrahlte, schwand dahin. Das Auge, keiner holden Täuschung mehr fähig, sah das semitisch-arische Völkergemisch mit seinen unreinen Instinkten, unfähig, das Große und Reine zu lieben, ein endlos durch das Dasein sich wiedergebärendes Etwas, lebenbegierig, aber in und mit sich in tausendfältigem Widerstreit und nur in der Wut gegen das mit reinem Bewußtsein sich ihm entziehende Höhergeartete sich immer gleichbleibend. Dieses Weltwesen verkörperte sich ihm in Kundry, „Gundryggia dort" germanischen Anteils, „Herodias" hier, semitischer Abkunft. Wehe dem Künstler, der ihr wonneverlangend in die Arme sinkt! Er umarmt ein hysterisch lachendes Weib.

Klingsor's Zauberschloß

Der Ort nun, wo der Künstler und Frau Welt sich begegnen, ist ein Wunderschloß, das ein Zaubermeister mit arger List hergerichtet hat. Dieser Zauberer kennt die schlechten Instinkte, die von je mit den höheren und reineren Trieben ihren Kampf geführt haben. Er kennt den Hang der Welt zu schlaffer Verweichlichung, er kennt ihre öde Langeweile, die sich zerstreuen will. Den schlechten Neigungen zu frönen, lockte er an: süße Kost und bunte Pracht bietet er aus. Er steht nicht im Dienste der himmlischen Muse, die als heilig-ernste Göttin, als Erlöserin, als beglückende Freundin sich herabneigt; er ist der Herr und Meister seiner Odalisken, die vor müden Augen ihren Tanz schlingen. Selbst unfähig, die Muse zeugend zu umarmen, lockt er Schaffende an sich, er legt ihnen Fallstricke, stellt ihnen Preise und frohlockt ihrer „Feilheit"; sind sie erst einmal, von Genuß- und Gewinnsucht verführt, in seine Dienste getreten, so werden sie, vor sich selbst entehrt, nie wieder den Weg zu ihrem bessern Selbst, zum Gralstempel ihres Schaffens zurückfinden, „sie bleiben ihm zugewiesen". Seiner eigenen Schmählichkeit drückend bewußt, ist er der Feind alles edlen Schaffens; gerade darum aber streckt er neidisch-lüstern nach dem Alleredelsten (Gral) seine Hände aus, um es entstellt und verfälscht als neues Lockmittel in seinem Zaubergarten zu verwenden. Klingsor heißt der Magier im „Parsifal". In der Welt hat er tausend Namen und hat immer und überall gelebt, wo die Himmelsgabe des Genius ins Getriebe des Lebens hineingerät. An die schaffende Kunst macht sich die Ausbeutung der Kunst heran. Besonders überall da, wo die Bretter aufgeschlagen werden, die die Welt bedeuten, lauert der Dämon Klingsor, und immer werden hier die Geister des Gralstempels und die von Klingsors Zaubergarten um die Herrschaft streiten. In der Wirklichkeit des Lebens wird auch hier jene Mischung eintreten, die überall in unserer von Widersprüchen vollen Welt zustandekommt. Der Dichter aber stellt uns in seinem Bilde die Geister rein geschieden dar. Werden wir uns daher des Künstlergleichnisses bewußt, das die Handlung im „Parsifal" keineswegs ausmacht, wohl aber als ätherisches Element durchdringt und umschimmert, so erkennen wir in dieser Gedankensphäre Klingsor als den bösen Geist im Leben der Kunst, der mit dem Schlechten seine Rechnung macht und durch Geisterzwang auf Beute ausgeht. Durch die heilige Magie der wahren Kunst soll dieser Geist gebannt und die von ihm vorgetäuschte Pracht „in Trauer und Trümmer" gestürzt werden. Das Drama selbst aber, das Klingsors Vernichtung darstellt, soll als Einweihung der neu entstehenden Bühne die guten Geister als Schutzgeister ins neue Haus einführen: so ist das Drama ein Festspiel zur Bühnenweihe, wie es sein Meister beziehungsvoll genannt hat.

Parsifal

Dem Kampfe gegen Klingsors Geist und Reich galt recht eigentlich die ganze Energie von Wagners Künstlerleben; aber vor dem Kampfe auf dem weiten Felde der Außenwelt hatte er in seiner eigenen Brust den Entscheidungssieg zu erringen, dem nicht unähnlich, den in der griechischen Fabel Herakles erringt, als die beiden Frauen ihm am Scheidewege erscheinen. Auch er hatte die Wahl. Wie kein anderer hatte er den Hang der europäischen Theaterwelt ersehen, er kannte die Zauberkünste der jüdisch-französisch-italienischen Oper, er beherrschte ihre berückenden Mittel wie kein anderer; ihm winkten die goldenen Ernten auf ihren Gefilden; ein stürmisches Verlangen nach Freiheit des persönlichen Lebens, nach Getragensein auf wohliger, dienstbarer Woge des Lebens jagte durch seine Adern — und er kehrte sich ab von Klingsors Lustreiche, jener ernsten, erhabenen Kunst zugewandt, der er unter langen Entbehrungen und Kämpfen unerhörter Art eine reine Stätte zu bereiten gewillt war. So wohnten die Amfortassehnsucht und die einer höchsten Lebensaufgabe sich weihende Entsagungskraft Parsifals nebeneinander in seiner Brust.

Ludwig Parsifal

Und doch trat ihm einst auch aus der Außenwelt an einem entscheidungsvollen Wendepunkte seines Lebens ein rettender Parsifal leibhaftig entgegen, gewiß die wunderbarste Erscheinung in seinem vielbewegten Leben. Damals, als dem 50jährigen Manne nach dem Zusammenbruch seiner Wiener Existenz „des letzten Trostes Täuschung schwand", als alle vorhandenen und auch die noch unfertigen Partituren im voraus verpfändet, als alle Anerbietungen, selbst demütigender Art, ihm keine Lebensbasis verschaffen konnten, da erschien ihm Ludwig, der königliche Jüngling, weltunberührt und weltabgekehrt, mit einem Herzen, das anscheinend nur von der heiligen Lust erfüllt war, ein erhabenes Ziel edelster Kunst zu erreichen, das Ziel, dem zuzustreben dem Manne schon der Mut zu sinken drohte. Von Ludwig wurde er von neuem zur Dichtung eines „Parsifal"-Dramas begeistert; Parsifal nannte er den königlichen Jüngling selbst in vertrautem Kreise. Der Glanz dieser bei der ersten Berührung so magischen Erscheinung mußte freilich beizeiten erblassen, und vor allem die Willenskraft, die zur Erreichung eines Parsifal-Lebenszieles gehörte, konnte er nur im eignen Busen finden.

Des Speeres Heimgeleite

Der Künstler, der der Verwirklichung eines Kunstideales sein Leben weiht, hat in dem Kampfe für seine Kunst nur eine siegbringende Waffe: sein Kunstwerk selbst. „Ich kann nur in Kunstwerken reden", sagte




Wagner, dem doch wie keinem anderen Künstler das durchleuchtende wie schneidende Wort zu Gebote stand. Und „ich habe keinen Fuß breit Erde, wo ich ganz das sein könnte, was ich will". Was er wollte, war groß und neu, aber keineswegs unmöglich. Der Geist edler Menschlichkeit, wie er aus den Werken der vergangenen großen Meister in Dichtung und Musik ausstrahlte, hatte in seinem Schaffen eine neue Erscheinungsform gewonnen: das tonvermählte Drama. Um dieser Kunstform zu wirklichem Leben zu verhelfen, bedurfte es einer außergewöhnlichen Veranstaltung: des Festspiels. Das Festspiel selbst aber wiederum konnte nur dann den ihm innewohnenden und überhaupt erst Berechtigung gebenden menschlich-idealen Geist offenbaren, wenn es den Händen eines geschäftlichen, auf Gewinn rechnenden Unternehmertums völlig entwunden und als reine Gabe des Genius dargeboten wurde. Für diese Idee hat Wagner über 30 Jahre gekämpft. Rückschauend müssen wir heute gestehen, daß die Forderungen, die er zugunsten dieser Idee an Fürsten und Volk, zuletzt an Kaiser und Reich stellte, durchaus bescheiden waren, bescheiden im Verhältnis zu den Mitteln, die anscheinend für andere wohl auch ideale, aber fernliegende, tote, ja oft nichtige Dinge immerfort flüssig sind. Daß hier nun er, der doch auf zweifellos überragende Kunsttaten hinweisen konnte, an erbärmlichen finanziellen und persönlichen Hemmnissen seine Kraft aufreiben mußte, daß er immer wieder vom Wege abgedrängt wurde, „wähnte er ihn schon recht erkannt", das mußte ihm wohl wie die Wirkung eines wilden Fluches erscheinen, mit dem Frau Welt ihn in die Irre trieb, da er ihrem Hang und ihrer Neigung zu widerstehen gewagt hatte. Werk um Werk gestaltete sich im Reiche seines Schaffens, und eins nach dem andern mußte er dahin geben, wo es entstellt nur zur Mißdeutung seines Wollens und zur geschäftlichen Ausbeutung diente und ein ihn selbst nur peinigendes Scheinleben gewann. Ja, er selbst mußte sein größtes Werk zerstückeln und zersplittern, um es — widerspruchsvoll genug — als Kampfmittel für die Festspielaufführung zu verwenden, und als nach unerhörten Mühen die Tat gelungen war, zwang ihn die äußere Not wieder, es überall hinzugeben, wo es der Verwahrlosung und Entstellung anheimfiel. Erkennen wir in diesem Lauf der Dinge objektiv auch eine vernünftige Notwendigkeit und sogar vielleicht einen künstlerischen Gewinn, so werden wir dennoch auch den an Verzweiflung grenzenden, tiefen Unmut dessen begreifen, der nach allen Mühen seine Idee immer wieder vereitelt und seine Kunst der Verzerrung anheimfallen sah.

In solchem Gewühl äußerer Kämpfe, halber Scheinerfolge und innerer Pein durfte er sich dennoch eines stillgeheimen Trostes versehen: eines früh empfangenen, mit ihm wachsenden, sich umbildenden, vertiefenden, die Widersprüche in ihm auseinanderlegenden und lösenden, den wahren



Sinn seines Künstlerlebens am reinsten spiegelnden Werkes. Und nicht nur seines Künstlerlebens. Aus dem eigenen Leidenskern erwuchs ihm sympathetisch das Gefühl vom Leiden der Welt, mit der eignen Entsagungskraft gewann er Anteil an dem erlösenden Heldentum, das den schlingenden, zehrenden Dämon, der die Welt durchrast, als reiner Liebesgeist zu bannen vermag. Dieses Werk hütete und wahrte er als eine heilige Waffe vor Entweihung im gemeinen Kampfe ums Leben. „Denn nicht ihn selber“ — den heiligen Speer — „durft' ich führen im Streite“; „unentweiht“ wollte er ihn an seiner Seite führen und des hohen Tages harren, wo er auf heiligersehntem Boden den Speer aufpflanzen könnte. Und der Tag erschien. Des nun fast siebzigjährigen Meisters letztes Werk, von keiner unberufenen Hand betastet, keiner Zerstückelung, keiner Alltagsschaustellung zuvor preisgegeben, offenbarte Klang und Bild auf dem geweihten Hügel; „heimgeleitet, heil und hehr schimmernd“, als des Grales heiliger Speer, schloß das Werk des Meisters Wunde, der nun „nach langer Irrfahrt Staub“ in einem reinen Elemente, „als König“ von den Seinen „gegrüßt“, Werk, Amt und Leben beschloß.





RICHARD WAGNERS TANNHÄUSER

SEIN AUFBAU UND SEINE QUELLEN

von Professor Dr. Friedrich Panzer-Frankfurt a. M.

Deutschheit emergierend“ vermerkte Goethe im Schema seiner Lebensgeschichte als bezeichnendes Ergebnis seiner Straßburger Epoche. Die lange gehegte Vorliebe für französisches Wesen, der Wunsch, es sich völlig zu eigen zu machen, hatte ihn nach Straßburg getrieben, und er mußte erleben, daß er eben hier, „an der Grenze von Frankreich, alles französischen Wesens auf einmal baar und ledig“ werden sollte.

„Deutschheit emergierend“: man könnte die Worte ebenso als angemessene Überschrift über Richard Wagners Pariser Lebensabschnitt setzen. Mit tausend Masten war er ausgefahren nach dieser Hauptstadt der Kunst. Fröhliche Hoffnung, ehrgeizige Träume von Ruhm und Erfolg schwellten die Segel. Voll aufrichtiger Andacht war er eingezogen in dieses Mekka aller Gläubigen jungdeutscher Konfession. Nur zu bald aber sollte bittere Enttäuschung ihm die Augen öffnen. Nicht lange und er schrieb nach Hause: „Wie ist mir wohl, daß ich ein Deutscher bin!“ und da er endlich heimkehrend, nach fast drei Jahren der tiefsten Leiden und Entbehrungen, den Rhein erblickte, schwur er mit hellen Tränen im Auge dem deutschen Vaterland ewige Treue.

Man weiß, wie er den Schwur gehalten.

In Paris noch war der „Fliegende Holländer“ aus dieser Sehnsucht nach der Heimat geboren. Freilich einer Heimat in einem höheren als dem bloß politischen Sinne. Deutsch und französisch bedeuten hier mehr als einen nur nationalen Gegensatz; es sind lediglich bezeichnende Ausdrucksformen entgegengesetzter Lebens- und Kunstauffassungen. Wagner hat in Paris vor allem sich selbst gefunden. Er gibt es von nun an auf, mit seinem Schaffen äußeren Erfolgen nachzutrachten, den Forderungen des Tages sich zu bequemen. Die Sterne, die in ihm leuchten, bestimmen fürder allein seinen Kurs. Man kennt seine Bemerkung, daß er mit dem „Fliegenden Holländer“ die Bahn des Verfertigers von Operntexten verlassen habe, um wirklich Dichter zu werden. In der Tat ist dieses Werk zuerst ganz Gelegenheitsdichtung in dem Goetheschen Sinne des Wortes. Und er sucht von da an dauernd nicht mehr nach Stoffen, die Effekt machen können; er kann nur mehr gestalten, was ihn als Erlebnis im Innersten

getroffen, was ihm, mit Goethe zu reden, im Augenblick „auf die Nägel brannte". Nur über die äußeren Formen, in denen sein Schaffen sich bewegen muß, kann er wohl noch gelegentlich schwanken. Natur hat ihm, dem Dichterkomponisten, eine einzigartige Form künstlerischer Äußerung auferlegt, deren Gesetze erst erfahren sein wollen. Der dunkle Drang des Genies weist ihm den Weg, den bald auch theoretische Überlegung erhellen wird. Immer deutlicher kommt ihm zum Bewußtsein, daß allein Mythus und Sage ihm Stoffe bieten, in denen er seine künstlerischen Absichten zu verwirklichen, seine künstlerischen Visionen in ihrer ganzen Tiefe und Reinheit mitzuteilen vermag. Kein Wunder denn, daß wir nach dem „Holländer" alle anderen, zum Teil schon weit geförderten Pläne versinken sehen, als ihm der Stoff des „Tannhäuser" aufgegangen ist.

Wagner hat sich in der „Mitteilung an meine Freunde" über die Entstehungsgeschichte dieses Werkes eingehend geäußert und den Kreis der Quellen bezeichnet, die er dafür benutzte[1]). In der letzten Zeit seines Pariser Aufenthaltes sei ihm „das deutsche Volksbuch von Tannhäuser" in die Hände gefallen, das ihn sogleich aufs heftigste ergriff. Besonders unwiderstehlich habe ihn die, wenn auch lose Verbindung angezogen, in der hier der Tannhäuser mit dem Sängerkrieg auf der Wartburg gebracht war, den er schon früher aus einer Erzählung E. T. A. Hoffmanns kennen gelernt habe. Nun ward er veranlaßt, das alte Gedicht vom Sängerkrieg zu studieren, auch Tiecks Novelle „Der getreue Eckhardt und der Tannenhäuser" sei von ihm wieder gelesen worden, freilich ohne daß ihre mystisch-kokette, katholisch-frivole Tendenz ihm Teilnahme abgenötigt hätte.

Man hat lange eingesehen, daß diese Angaben unmöglich genau zutreffend sein können. Es gibt kein deutsches „Volksbuch" vom Tannhäuser, und nirgends ist in alter volkstümlicher Überlieferung seine Gestalt mit dem Sängerkriege in Verbindung gebracht. Vielmehr gehen die beiden Stoffe in der Überlieferung durchaus getrennt nebeneinander her. Die Tannhäusersage lebt in dem alten Volksliede, das wir bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen können[2]). Da die Gelehrten des 17. Jahrhunderts es in ihren Kuriositätenkram aufgenommen hatten, war seine Kenntnis auch den Gebildeten nie ganz verloren gegangen; durch die Mitteilung in „Des Knaben Wunderhorn" und Heines begeisterte Lobpreisung und Bearbeitung im „Salon" wurde es wieder Gemeingut. Die Fiktion des Sängerkriegs aber ging aus dem alten Gedichte des 13. Jahrhunderts in die meistersingerische Tradition über. Direkt aus ihr entnahm den Stoff, vermittelt durch Wagenseils Schrift „Von der Meistersinger holdseliger

---

[1]) Schriften 4³, 269.

[2]) Man übersieht die Überlieferung bequem in Erk-Böhmes Liederhort, 1, 42ff.

Kunst", E. T. A. Hoffmann und gestaltete ihn zu der Novelle „Der Kampf der Sänger", die zuerst 1819 erschien[1]); er gab ihr das bewegende Motiv durch seine Erfindung eines Streits um die Liebe der Gräfin Mathilde, Hofdame des Landgrafen, zwischen den Freunden Wolfframb von Eschinbach und Heinrich von Ofterdingen. Auch dramatisch aber ward der Stoff bald darauf bearbeitet von Fouqué in seinem 1828 erschienenen „Dichterspiel": Der Sängerkrieg auf der Wartburg.

Diese beiden Überlieferungsreihen sind erst in Wagners Werk zusammengeflossen, und was uns hier heute einen so wunderbar einheitlichen Eindruck macht, als sei es von je und je dagewesen, entstammt in Wahrheit einer eigenartigen Kombination, die alle ihre Vorgänger für ihre Zwecke zu nützen verstand. Man wird sich nicht wundern, daß dieser Umstand auch die Forschung gereizt hat. Wir besitzen schon eine ganze Reihe von Untersuchungen darüber[2]), in denen der Sachverhalt sich aber doch nie erschöpfend und in einer den literarischen Tatsachen genau entsprechenden Weise dargestellt findet. So mag ein neuer Versuch sich immer lohnen; er schließt sich am besten an eine fortlaufende Analyse des Dramas an.

Der Beginn der Oper zeigt die durch das Tannhäuserlied gegebene Situation: der Held weilt im Venusberge. Die Schilderung des Lebens im Berge hat Stimmung und Farben von Heine und Tieck empfangen. Vor der Menschen „blödem, trübem Wahn" sind hierher „der Freude Götter entflohn tief in der Erde wärmenden Schoß". Das entspricht der Auffassung Heines, der in seinen Auseinandersetzungen über die Elementargeister unmittelbar vor der Mitteilung des Tannhäuserliedes von dieser Zertrümmerung der schönen antiken Götterwelt durch das vordringende Christentum gesprochen hat. Aus ihr trete in deutscher Sage besonders Venus hervor, „die, als ihre Tempel gebrochen wurden, sich in einen geheimen Berg flüchtete, wo sie mit dem heitersten Luftgesindel, mit schönen Wald- und Wassernymphen das abenteuerlichste Freudenleben führt. Schon von weitem, wenn du dem Berge nahest, hörst du das vergnügte Lachen und die süßen Zitherklänge, die sich wie eine unsichtbare Kette um dein Herz schlingen und dich hineinziehen in den Berg"[3]). So erscheinen denn auch bei unserem Dichter Nymphen, Amoretten, Grazien usw. als Hofgesinde der Frau Venus, schwelgend in Düften und Klängen. Gewiß

---

[1]) Werke, herausgegeben von Grisebach, 7, 22ff.

[2]) Ich nenne außer den einschlägigen Abschnitten der Biographien besonders die Aufsätze von W. Golther, Bayreuther Blätter, 1889, S. 132ff.; Bayreuther Taschenkalender, 1891, S. 8ff. und R. Sokolowsky, Bayreuther Blätter, 1904, S. 223ff. [Dazu kommt jetzt Golther, Walhalla 3 (1907), 15ff. Korrekturnote.]

[3]) Heines Werke, herausgegeben von Elster, 4, 428.

aber gab auch Tieck Anregung, dessen Tannenhäuser[1]) im Berge „das Gewimmel der frohen heidnischen Götter, Frau Venus an ihrer Spitze", begrüßte; „sie sind dorthin gebannt von der Gewalt des Allmächtigen und ihr Dienst ist von der Erde vertilgt". Und was dieser Tannenhäuser dort genossen, wird auch Wagners Helden zuteil. „Alle Freuden, die die Erde beut, genoß und schmeckte ich hier in ihrer vollsten Blüte, unersättlich war mein Busen und unendlich mein Genuß. Die berühmten Schönheiten der alten Welt waren zugegen, was mein Gedanke wünschte, war in meinem Besitz, eine Trunkenheit folgte der andern, mit jedem Tage schien um mich her die Welt in bunteren Farben zu brennen. Ströme des köstlichsten Weines löschten den grimmen Durst, und die holdseligsten Gestalten gaukelten dann in der Luft, ein Gewimmel von nackten Mädchen umgab mich einladend, Düfte schwangen sich bezaubernd um mein Haupt, wie aus dem innersten Herzen der seligsten Natur erklang eine Musik und kühlte mit ihren frischen Wogen der Begierde wilde Lüsternheit" usw. Übrigens scheint auch die Herrlichkeit, die Elis Fröbom im Innern des Berges von Falun erschaut, wo die hohe Königin thront, Wagner einige Züge für die Schilderung seines Venusberges gegeben zu haben[2]).

Das Drama führt uns sogleich den Konflikt vor Augen. Tannhäuser ist müde geworden der holden Wunder, die er im Berge genossen; er sehnt sich zurück nach der Oberwelt, nach ihren Freuden — und Schmerzen. Wohl durfte er das Höchste genießen, als Gott sich fühlen in der Liebe der Göttin:

„Doch sterblich, ach! bin ich geblieben,
und übergroß ist mir dein Lieben;
wenn stets ein Gott genießen kann,
bin ich dem Wechsel untertan;
nicht Lust allein liegt mir am Herzen,
aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen."

Dieser moderne Zug fehlt dem alten Liede. Es verlangte aber schon Tiecks Tannenhäuser „wieder jenes Leben zu leben, das die Menschen in aller Bewußtlosigkeit führen, mit Leiden und abwechselnden Freuden". In das Lied selbst hat dann Heines Bearbeitung ihn hineingetragen[3]):

---

[1]) Schriften, 4 (Berlin 1828), 173 ff.

[2]) Bekanntlich hat Wagner am Ende seines Pariser Aufenthaltes E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Die Bergwerke zu Falun" zu einer Oper verarbeitet, deren Entwurf kürzlich ans Licht getreten ist. Für unser Motiv vergleiche man Hoffmanns Werke, herausgegeben von Grisebach, 5, 175 f., 188 und den Entwurf, Bayreuther Blätter, 28, 174. Über diese Beziehung siehe jetzt auch M. Koch: Richard Wagner, 1, 307.

[3]) Er war dazu angeregt wohl nicht durch die oben angeführte Stelle bei Tieck, sondern durch das alte Lied selbst. Hier sagt der Tannhäuser Str. 10 „Mein Leben das ist worden krank", d. h. mein Leben ist elend, wertlos geworden; denn in der

„Frau Venus, meine schöne Frau,
Von süßem Wein und Küssen
Ist meine Seele worden krank;
Ich schmachte nach Bitternissen.

Wir haben zuviel gescherzt und gelacht,
Ich sehne mich nach Tränen,
Und statt mit Rosen möcht' ich mein Haupt
Mit spitzigen Dornen krönen."

Gewiß ist Wagner von diesen Versen Heines angeregt worden. Sehr schön hören wir seinen Helden aus den schwülen Paradieseswonnen des Berges nach der reinen Natur sich sehnen:

„Doch ich aus diesen ros'gen Düften
verlange nach des Waldes Lüften,
nach unsres Himmels klarem Blau,
nach unsrem frischen Grün der Au',
nach unsrer Vöglein liebem Sange,
nach unsrer Glocken trautem Klange —"

Möglich, daß die Stelle im letzten Grunde angeregt ist von Tiecks Angabe, den Tannhäuser habe „der Wunsch zur alten unschuldigen Erde mit ihren dürftigen Freuden" ergriffen. Jedenfalls ist die Bemerkung „die Zeit, die hier ich weil', ich kann sie nicht ermessen: — Tage, Monde — gibts für mich nicht mehr, denn nicht mehr sehe ich die Sonne" usw. durch dieselbe Quelle veranlaßt. „Wieviele Jahre so verschwunden sind, weiß ich nicht zu sagen, denn hier gab es keine Zeit und keine Unterschiede." Daß Wagner gerade dies Motiv aufgriff und ausbaute, ist auch ein Zeugnis jenes sicheren Instinkts des echten Genies, der ihn, wie sich hundertfach nachweisen läßt, überall bei seinen Entwicklungen und Erfindungen über die alten Quellen hinaus, durchaus innerhalb des Geistes und der Möglichkeiten der echten gewachsenen Sage halten läßt. Das unbemerkte und ungemessene Hinschwinden der Zeit im Geisterreiche ist ein stehender Zug, den ungezählte alte und neue Sagen vieler Völker berichten[1]). Vortrefflich ist es im gleichen Sinne, daß von Wagner gerade die Glocken hervorgehoben werden. In zahlreichen volkstümlichen Überlieferungen wird uns erzählt, daß eben die Glocken es sind, die den Sterb-

---

alten Sprache hat „krank" nicht den eingeschränkten Sinn wie gegenwärtig, sondern bedeutet, „kraftlos, schwach" überhaupt, in übertragenem Sinne „gering, armselig, wertlos" (vgl. speziell zu unserer Stelle die Beispiele für „krankes Leben" im Grimmschen Wörterbuch 5, 2028). Heine hat den Vers aber offenbar im neuhochdeutschen Sinne mißverstanden und nun in der oben bezeichneten Weise modern entwickelt.

[1]) Vgl. z. B. die Sammlungen von Wilhelm Hertz: Deutsche Sage im Elsaß, S. 263ff., Spielmannsbuch, 2. Aufl., S. 355.

lichen von den Geistern scheiden[1]). Ihren verheißungsvollen, sehnsüchtigen Klang vermag das Geisterreich nicht zu ertragen, wie der Sterbliche nicht zu missen. Sehr schön wird also Tannhäusers Sehnsucht in ihrem Grunde gleich in den ersten Worten angedeutet:

„Im Traum war mir's, als hörte ich —
was meinem Ohr so lange fremd!
als hörte ich der Glocken froh Geläute: —
o, sag'! Wie lange hört' ich's doch nicht mehr?"

Das Zwiegespräch zwischen Venus und Tannhäuser entwickelt sich nach den Andeutungen des Liedes. Aus ihm stammt die lockende Aufforderung der Göttin nach der Grotte („So gehn wir in ein Kämmerlein und spielen der edlen Minne", heißt es im Liede). Daß Tannhäuser vor seiner entschiedenen Ablehnung nochmals seine dauernde Anerkennung der ewig unvergänglichen Reize der Göttin betont („Stets soll nur dir, nur dir mein Lied ertönen ... dein süßer Reiz ist Quelle alles Schönen" usw.) führt deutlich auf Heine zurück, wo der Held ähnlich ablehnt („Frau Venus, meine schöne Frau, dein Reiz wird ewig blühen" usw.). Es mag aber auch hier ausdrücklich bemerkt sein, daß der entlehnte Gedanke innerhalb des Dramas doch eine ganz andere und tiefere Bedeutung gewonnen hat, da er die dauernde Berechtigung der sinnlichen Seite des Lebens schon hier nachdrücklich ausspricht, die ja durch das ganze Drama anerkannt wird; stehen sich Venusberg und Wartburg doch keineswegs schlechthin als böses und gutes Prinzip gegenüber. Es liegt aber außerhalb unserer Aufgabe, diesen in Wagners ganzer Persönlichkeit fest begründeten und vielfach sonst von ihm theoretisch und künstlerisch ausgesprochenen Grundgedanken des Dramas näher zu erörtern[2]).

Ein Name befreit schließlich Tannhäuser aus dem Berge:

„Göttin der Wonne, nicht in dir —
Mein Fried', mein Heil ruht in Maria!"

Die Anrufung der Jungfrau ist aus dem Liede genommen. Sie steht aber nicht in der von Heine nach dem „Wunderhorn" mitgeteilten Fassung. Denn nicht diese, wohl aber andere Varianten (vgl. Erk-Böhme, Liederhort, 1, 44) kennen zwischen Strophe 13 und 14 die Verse:

„Frau Venus, nein, das will ich nicht,
Ich mag nicht länger bleiben,
Maria Mutter, reine Magd,
Nun hilf mir von den Weiben."

---

[1]) Vgl. z. B. die Zusammenstellungen von Sartori, Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, 7, 360f.

[2]) Vgl. darüber etwa Lichtenberger: Richard Wagner, 1899, S. 114f. und besonders Rudolf Louis: Die Weltanschauung Richard Wagners, S. 107f.

Wir haben hier also den Beweis, daß Wagner neben Heines Mitteilung noch eine andere Fassung des Liedes benutzt hat; sehr wohl aber kann dies auch die Prosaauflösung in den „Deutschen Sagen" der Brüder Grimm gewesen sein, die (I, 215 der 2. Auflage) den Zug gleichfalls enthält.

Mit einem Schlage sieht Tannhäuser aus dem Berge sich auf die Oberwelt versetzt in das frühlingsgrüne Tal vor der Wartburg. Bald erklingt der Gesang des Hirten und nach und mit ihm der Pilger; Tannhäuser preist die Gnade des Allmächtigen, die ihn der Erde wiedergegeben.

Ich habe diese Szene immer als eine der schönsten bewundert, die Wagner gelungen sind. Gewiß ist schon die äußere Verwandlung mit ihren hart auf einander prallenden eigenartigen Gegensätzen höchst wirkungsvoll. Ich bewundere die kleine Szene aber gerade um der Feinheit willen, mit der hier bei plötzlicher Wandlung des Äußeren doch ein sachter innerer Übergang aus dem Wunderreiche des Venusberges auf die Erde bewerkstelligt wird, indem Inneres und Äußeres genial auf einander bezogen, wunderbar in eins gewoben erscheinen.

Im Liede des Hirten hier, der Pilger dort stoßen die beiden Welten noch einmal auf einander. Tannhäuser sieht sich aus dem Götterreiche des Berges heraus zurückversetzt in den lachenden irdischen Frühling, nach dem er sich gesehnt. Der Glaube der Menschen selbst jedoch führt eben diesen Frühling auf die Göttin zurück, die, aus dem Berge mit Glast und Prangen hervorgezogen, über Nacht durch Felder und Auen wandelnd, diese Lenzespracht ersprossen ließ. Zugleich aber erklingt schon der Gesang der Pilger aus dem Tal, die unten sich gesammelt haben, um in Rom Erleichterung von der Last ihrer Sünden zu suchen. In diesen sinnlichen Erscheinungen aber sehen wir ja nur Tannhäusers zerrissenes Innere gleichsam nach außen projiziert und fühlen tief mit ihm, wie er ergriffen in den Gesang der Pilger einstimmt:

„Ach, schwer drückt mich der Sünden Last,
kann länger sie nicht mehr ertragen;
drum will ich auch nicht Ruh' noch Rast,
und wähle gern mir Müh' und Plagen."

So ist die kurze Szene als Nachklang des Vorausgegangenen und Vorklang des Kommenden ein vortrefflicher Übergang; zugleich aber bietet sie eine wundervolle Versinnlichung des Innenlebens des Helden in einem scheinbar absichtslosen, durchaus in der äußeren Handlung begründeten Geschehen.

Stofflich bot für diese plötzliche Versetzung Tannhäusers in die frühlingsgrüne Oberwelt das Volkslied keine Anregung. Hier heißt es einfach: „Da schied er wieder aus dem Berg in Jammer und in Reuen." Aber schon bei Tieck erzählt der Tannenhäuser: „Eine unbegreifliche Gnade

des Allmächtigen verschaffte mir die Rückkehr, ich befand mich plötzlich wieder in der Welt." Das Dankgebet unseres Tannhäuser: „Allmächt'ger, Dir sei Preis! Hehr sind die Wunder Deiner Gnade!" beweisen, daß Wagner diese Bemerkung Tiecks wirklich vorschwebte. Zugleich aber stoßen wir hier nun zuerst auf das zweite Stoffelement, das unser Drama aufbaut: den Sängerkrieg auf der Wartburg. Tannhäuser ist ja zugleich der Heinrich von Ofterdingen des Sängerstreits[1]). Auch dieser weilte, von den Genossen getrennt, lange in zauberhafter Ferne, bei Klinsor in Siebenbürgen. Und aus Klinsors Zauberreich wird er — nicht nach der Erzählung Hoffmanns, wohl aber nach der Darstellung Fouqué's — plötzlich von Geistern durch die Luft nach Eisenach zurückversetzt und mit Entzücken begrüßt er, wie Wagners Held, die herrliche Natur des Landes:

„Sprecht! — Wären wir —?
Meister Klingsor: Sind, wo Ihr hin begehrtet:
In Eurem Eisland oder Eisenland.
Heinrich von Ofterdingen (durch die offenen Fenster zeigend):
Das nennt Ihr Eis? Dies liebliche Geträume
Von Sonnenlicht und Schatten auf dem Rasen?
Das nennt Ihr Eisen? Diese grünen Bäume,
Von duft'gen Lüften schmeichelnd angeblasen?
Und nennt Ihr Eis die quelldurchströmten Räume,
Drauf Lamm und Schäflein fröhlichhüpfend grasen?"

Ich halte die Vermutung für berechtigt, daß Wagner aus dieser Szene Fouqué's, dessen Sängerkrieg wir für andere Stellen noch benutzt sehen werden, die erste Anregung zur plötzlichen Versetzung Tannhäusers in den Frühling vor der Wartburg genommen hat. Auch der Gedanke, den Hirten die Wunder des Maies preisen zu lassen, kann ihm recht wohl durch sie zuerst nahegebracht sein. Wir dürfen aber auch hier schon auf Hoffmann verweisen, dessen Heinrich von Ofterdingen aus Siebenbürgen zurückkehrt, während die Sänger gerade im Garten der Wartburg versammelt sind, geschäftig den jungen Frühling zu preisen. Plötzlich tritt er da hinter den Bäumen hervor, und „mit freudigem Erschrecken erkannten alle in ihm den verloren geglaubten Heinrich von Ofterdingen. Die Meister gingen auf ihn zu mit freundlichen herzlichen Grüßen." (S. 38.)

Das ist ganz die Situation, die wir bei Wagner finden. Zugleich aber ist dem Dramatiker damit jene Traumvision zusammengeflossen, von der Hoffmann zu Eingang seiner Erzählung berichtet, daß sie ihm über Wagenseils Chronik aufgestiegen sei. An einem Frühlingsmorgen glaubte er sich im Walde liegend; lustiges Hörnergetön kündete einen Jagdzug an, in dem eben der Landgraf von Thüringen und seine Sänger ritten, von denen er vorher in Wagenseil gelesen.

---

[1]) Von diesem übernimmt er bei Wagner auch den Vornamen Heinrich.

Sechs Sänger treten bei Wagner, wie bei Hoffmann, auf. Ihre Namen stimmen nicht zu diesem, der die meistersingerisch verderbten Formen Wagenseils beibehielt, sondern zu den alten, reinen Formen, die auch Fouqué aufnahm. Aber die Charaktere und Masken der einzelnen Sänger sind vielfach nach den bei Hoffmann gegebenen Andeutungen entwickelt. Sogleich tritt Wolfram bedeutsam aus ihrem Kreise; wie bei Hoffmann wird er in einem engeren Freundschaftsverhältnis zu Heinrich gedacht. Auch für die sinnlich-dämonische Auffassung des Helden selbst hat Hoffmann den Grund gelegt. Als einen schönen bleichen Jüngling schildert er Heinrich von Ofterdingen, dem ein wildes Feuer aus den dunklen Augen sprüht, dem alle Muskeln seines Gesichtes vor Schmerz zucken, als quäle ihn ein unsichtbares Wesen, das hinter ihm aufgestiegen. Sein unruhiges zerrissenes Innere klingt durch seine Lieder, die durch die innerste Seele gingen. „Er wußte, selbst ganz aufgelöst in schmerzlichem Sehnen, in jedes Brust die tiefste Wehmut zu entzünden. Aber oft schnitten grelle häßliche Töne dazwischen, die mochten wohl aus dem wunden zerrissenen Gemüt kommen, in dem sich böser Hohn angesiedelt, bohrend und zehrend wie ein giftiges Insekt.“ Es schien, als klagten diese Gesänge „nur die unermeßliche Qual des irdischen Seins und glichen oft dem jammernden Wehlaut des auf den Tod Wunden, der vergebens hofft auf Erlösung im Tode“.

Mit diesen Liedern aber hat der Ofterdinger sich die Gunst der Dame erzwungen, die als „Stern des Hofes“ auf der Wartburg leuchtet, der Gräfin Mathilde. Sie ist bei Wagner ersetzt durch Elisabeth, die Nichte des Landgrafen. Die Veränderung war gewiß sehr glücklich. Dieser Name findet sogleich eine Resonanz in uns, da er die Erinnerung an die allbekannte, liebenswürdige Legende der Heiligen heraufbeschwört; ihre Gestalt erleichterte zugleich die notwendige sittliche Vertiefung und Charakterisierung der Figur, die durch Hoffmanns Novelle als ein blasser Schemen geht. Der Ersatz lag wohl an sich nahe, mag aber auch noch dadurch unterstützt sein, daß Hoffmann selbst durch die Prophezeiung Klingsohrs auf die Geburt der Elisabeth auf die Heilige hinweist.

Dramatisch außerordentlich geschickt ist es nun wieder, wie Tannhäuser, der nicht in den Kreis der Sangesgenossen zurückzukehren begehrt, gewonnen wird durch Wolframs Mahnung: „Bleib bei Elisabeth!“ Das ist der Zauber, der ihn bindet. Übermächtig wird die Erinnerung an die alte Zeit in ihm lebendig und reißt ihn fort:

„Zu ihr! Zu ihr! O, führet mich zu ihr!
Ha, jetzt erkenne ich sie wieder,
die schöne Welt, der ich entrückt!
Der Himmel blickt auf mich hernieder,
die Fluren prangen reichgeschmückt.

Der Lenz mit tausend holden Klängen
zog jubelnd in die Seele mir;
in süßem, ungestümem Drängen
ruft laut mein Herz: zu ihr, zu ihr!"

Mit diesem Motiv aber, das an dieser Stelle notwendig die Handlung selbst weiterschiebt, wird zugleich ebenso die Exposition meisterhaft vollendet, als der beste Übergang zum Folgenden hergestellt. Zudem ahnen wir hier schon eine besondere Teilnahme Wolframs an diesem Verhältnis. Die Vergangenheit Tannhäusers aber, die wir mit Augen gesehen, läßt uns nicht ohne die beunruhigende Ahnung eines Konfliktes der ferneren Entwickelung mit wahrer Spannung entgegensehen.

Der zweite Aufzug führt uns in der ersten und zweiten Szene Elisabeth zuerst allein, dann im Gespräch mit Tannhäuser vor. Die Freude über die Rückkehr des Geliebten entreißt ihr das Geständnis ihrer Liebe. Die Szenen erweisen sich als dramatische Ausgestaltung der von Hoffmann gegebenen Voraussetzungen. Tannhäusers Lieder haben Elisabeths Herz bezwungen. Immer hat sie gerne den Sängern gelauscht,

„Doch welch' ein seltsam neues Leben
rief euer Lied mir in die Brust!
Bald wollt' es mich wie Schmerz durchbeben,
bald drang's in mich wie jähe Lust:
Gefühle, die ich nie empfunden!
Verlangen, das ich nie gekannt!
Was einst mir lieblich, war verschwunden
vor Wonnen, die noch nie genannt! —
Und als ihr nun von uns gegangen, —
war Frieden mir und Lust dahin;
die Weisen, die die Sänger sangen,
erschienen matt mir, trüb' ihr Sinn;
im Traume fühlt' ich dumpfe Schmerzen,
mein Wachen ward trübsel'ger Wahn;
die Freude zog aus meinem Herzen: —
Heinrich! Was tatet ihr mir an?"

Das entspricht ganz der Angabe Hoffmanns, Heinrich von Ofterdingen habe Mathildens Herz durch seinen seltsam unerhörten Gesang bezaubert. Er sagt auch, die Lieder der übrigen Sänger hätten nach Ofterdingens Scheiden wirklich ihren Glanz verloren (S. 38): „Man betrauerte ihn wie einen Toten und lange Zeit hindurch lag diese Trauer wie ein düsterer Schleier auf allen Gesängen der Meister und nahm ihnen allen Glanz und Klang [1]."

[1]) Tannhäuser lehnt Elisabeths Frage nach seinen Erlebnissen ab: „Dichtes Vergessen hat zwischen heut und gestern sich gesenkt." Heinrich von Ofterdingen schreibt (S. 62) an Wolfframb: „Es ist mir viel Seltsames begegnet, doch — laß mich schweigen über die Unbill einer Zeit, die hinter mir liegt wie ein dunkles undurchdringliches Geheimnis."



Aus dieser Szene lernen wir überdies Wolfram abermals als Heinrichs Freund, zugleich aber mit Bestimmtheit durch Spiel und Wort („So flieht für dieses Leben mir jeder Hoffnung Schein") als seinen Nebenbuhler kennen. Beide Motive sind aus Hoffmann übernommen, nur ist das letztere von Wagner vertieft, indem er es tragisch ausgestaltete. Bei Hoffmann ist die Liebe Mathildens zu Heinrich nur eine vorübergehende Verwirrung, eine Bezauberung durch des Sängers höllische Lieder; in Wahrheit gehört ihr Herz Wolfframb, dem sie zufällt, nachdem der Ofterdinger geschieden.

Die dritte Szene, Elisabeth mit dem Landgrafen, ist Wagners Eigentum. An sich zart und ahnungsvoll, bildet sie zugleich die geschickte Überleitung zu der vierten Szene, dem Höhepunkt und Umschwung des Ganzen: dem Sängerstreit.

Hier fällt sogleich auf, daß der szenische Hintergrund von Hoffmanns Angaben völlig abweicht. Bei ihm spielt der Streit sich ab im Burghofe der Wartburg. Wenn Wagner ihn in den Saal der Burg verlegt, so lag das wohl an sich nahe (schwerlich wird das alte Gedicht ihn auch anderswo gedacht haben); zudem konnte die Art, wie er ihn mit einem prunkvollen Aufzuge einleitet, von einem Dichter, hinter dem der „Rienzi" noch nicht allzu weit zurücklag, wohl ohne fremden Einfluß gewählt werden. Aber man wird doch mit der Annahme nicht irregehen, daß hier auch Fouqué's Sängerkrieg eingewirkt hat. Bei ihm lautet die szenische Bemerkung vor dem Sängerstreit (S. 227 f.): „In der Wartburg. Halle ... Trompetenstoß. Landgraf Hermann und Landgräfin Sophia treten auf im feierlichen Zuge, vor ihnen her Edelknaben und Hoffräulein; desgleichen in ihrem Gefolg. Sie nehmen Platz auf einem erhöheten Sitz. Bald nach ihnen treten ein die Sangesmeister Wolfram von Eschenbach, Walter von der Vogelweide, Reimar von Zweter, Heinrich der Schreiber, Biterolf von Eisenach und Heinrich von Ofterdingen. Sie grüßen die Herrschaften mit Kniebeugung. Dann nehmen sie auf niedern Sesseln Platz, dem Hochsitz gegenüber." Man sieht, daß diese Anweisung sich ziemlich genau so vor Wagners Szene setzen ließe. Eine Ansprache des Landgrafen eröffnet dann beiderseits den Dialog. Eine Stelle daraus bei Fouqué:

> „— wohlauf,
> Ihr Meister des Gesanges, hebt inzwischen noch,
> Wenn's Euch gefällt, ein heitres Rätselvorspiel an ..."

scheint in Wagners:

> „Auf, liebe Sänger! Greifet in die Saiten" usw.

noch nachzuklingen.

Der innere Aufbau der Szene hat dagegen mit Fouqué nichts zu tun, vielmehr waren seine Elemente durchaus in Hoffmanns Erzählung gegeben. Aus ihm stammt schon, daß Wolframs Auftreten durch das Los bestimmt

wird. Die reine Liebe ist das Thema seines Liedes, wie er bei Hoffmann im Wettstreite gegen Nasias (S. 54) und dann wieder im Sängerkriege (S. 60) ein Lied singt, „das in den herrlichsten, gewaltigsten Tönen die Himmelsseligkeit der reinen Liebe des frommen Sängers pries". Tannhäuser erwidert, die übrigen Sänger greifen mit feiner Abstufung nach ihren Charakteren in den Wettstreit ein. Der Held will nichts wissen von der zahmen Liebe, die sie rühmen[1]); er erwidert mit sinnlich glühenden Gesängen, wie Hoffmanns Heinrich beim Wettstreit Lieder singt (S. 59), „die in den wunderlichsten Weisen solche Lust des Lebens atmeten, daß, wie von dem glutvollen Blütenhauch der Gewächse des fernen Indiens berührt, alle in süße Betäubung versanken". Aufs äußerste gereizt aber bricht er endlich mit dem Preise des Venusberges heraus. Hoffmanns Ofterdingen singt beim Wettstreite das Lied des Nasias; dies aber handelte „von der schönen Helena und von den überschwenglichen Freuden des Venusberges" (S. 53).

Daß Tannhäusers Leben von den Sängern und dem Landgrafen bedroht wird, ist die schöne Umgestaltung der alten Formulierung, die Hoffmann und Fouqué beibehielten, wonach das Haupt des Besiegten dem Scharfrichter verfallen sollte. Zugleich liegt wohl auch Erinnerung an einen früheren Streit der Wartburgsänger vor, von dem Hoffmann vorher erzählt (S. 44). Da treten die Meister, durch Ofterdingens Lieder herausgefordert, ähnlich wie hier bei Wagner gegen ihn auf. „Heinrich Schreiber und Johannes Bitterolff bewiesen, den falschen Prunk von Ofterdingens Liedern abstreifend, die Elendigkeit der magern Gestalt, die sich dahinter verborgen, aber Walter von der Vogelweid und Reinhard von Zwekhstein gingen weiter. Die sagten, Ofterdingens schnödes Beginnen verdiene schwere Rache, und die wollten sie an ihm nehmen, mit dem Schwerte in der Hand. So sah nun Heinrich von Ofterdingen seine Meisterschaft in den Staub getreten und selbst sein Leben bedroht."

Bei Hoffmann entgeht Heinrich dem drohenden Tode durch das Dazwischentreten seines höllischen Lehrers Klingsohr, der ihn in einer Wolke entrückt. Bei Wagner wird er gerettet durch die erbarmende Liebe einer Jungfrau, die er soeben unendlich tiefer und persönlicher verletzt hat als irgend einen von denen, die ihn hier mit dem Schwerte bedrohen. Es ist das eine wundervolle Umgestaltung des Motivs der alten Sage, daß der

---

[1]) Bei Hoffmann lehnt ähnlich Heinrichs Lehrer Klingsohr die Gesänge der Meister ab (S. 57): „Mag es doch sein, daß ihr frommer Sinn und ihr weiches Gemüt (wie sie es nennen) ihnen genug ist zum Dichten ihrer Lieder, und daß sie sich wie furchtsame Kinder nicht hinauswagen wollen in ein fremdes Gebiet, ich will sie darum gar nicht eben verachten, aber mich in ihre Reihe zu stellen, das bleibt unmöglich."

besiegte Ofterdinger vor dem drohenden Tode in den Schoß der Landgräfin flüchtet.

Daß dem Helden als Sühne die Wallfahrt nach Rom auferlegt wird, ist eine sehr glückliche, weil ganz innerhalb der Kultur und Gesinnung der Zeit gehaltene Erfindung Wagners. Ihr Inhalt war natürlich durch die Bußfahrt gegeben, die das Tannhäuserlied erzählt; zugleich stoßen wir aber auch hier wieder auf deutliche Anregungen aus Fouqué.

Auch bei Fouqué ist Heinrich in einem Verhältnisse zur Landgräfin (Sophia heißt sie dort) gedacht, das allerdings mehr angedeutet als ausgeführt wird. Und dort (S. 107f.) zieht er wirklich vom Sängerkrieg weg als Pilgrim in die Ferne. Scheidend erbittet er sich den Segen der Landgräfin:

„Gern will ich in die Fremde wallen,
Doch wallt zum Heil der Pilgrim nicht,
Auf welchen Zornesstrahlen fallen,
Von edlem Stern, sonst lieb und licht.
Laßt, hohe Herrin, Euren Segen
Mit mir, dem schier Verstoßnen gehn.

(Die Landgräfin heißt ihn mit Gott ziehen.)

Heinrich von Ofterdingen: Hold sprach und ernst mein Engelsrichter,
Getrost beginn' ich fernen Lauf.

Landgraf: Mit Gott, Bedrängt'ster aller Dichter!

Heinrich von Ofterdingen: Mit Gott hinunter und hinauf! — (Er geht ab.)"

Der Aufbau dieser Szene und stellenweise selbst der Wortlaut stehen mit dem Schlusse des zweiten Aktes unserer Oper, wie man sieht, in einer Verwandtschaft, die nicht mehr auf Zufall beruhen kann.

So haben wir auch für diesen zweiten Akt fast alle stofflichen Momente schon vor Wagner nachweisen können. Was aber hat er daraus gemacht! Wie einheitlich geschlossen, in welch wundervoller Steigerung entwickelt sich bei ihm das Ganze in einem stetigen Anschwellen bis zu stürmischster Höhe und mähligem Abklingen! Wie zartes Morgenlicht liegt es über den ersten Szenen und hebt sich dann zum sonnig hellen Mittag in dem festlichen Aufzug zum Sängerstreite. Bald aber steigen die ersten kleinen Wölklein auf und werden dichter und dichter, und immer schwärzer zieht sich's zusammen und bricht dann los mit Blitz und Wetterschlag, die blühende Flur überschwemmend, allen gehofften Segen mit einem Mal vernichtend. Langsam nur verläuft sich die dräuende Flut. Erbarmende Liebe aber spannt ihren Regenbogen über das zerschlagene Gefild, und unter ihm zieht Tannhäuser — so hoffen wir — einem versöhnlichen Gotte entgegen . . .

Der dritte Akt führt uns wieder in das Tal vor der Wartburg. Dieselbe Landschaft wie am Ausgange des ersten Aktes zeigt sich unserem

Auge, aber im herbstlichen Gewande. Schon dies ist ein wunderbares Symbol, und die Musik hat uns vorbereitet, unterstützt uns und läßt uns Zeit, es ganz auszufühlen. Das Jauchzen des Frühlings ist vorüber; als einzige Hoffnung bleibt die Aussicht auf den stillen, müden Frieden des Winters.

Wir erblicken Elisabeth im Gebete, Wolfram ist ihr von ferne gefolgt. Die nun sich entwickelnde Szene ist nach ihrem geistigen Gehalte durchaus Wagners Eigentum. Und sie ist in sich gewiß wieder vortrefflich, ergreifend durch die tief verhaltene, in den furchtbaren Ereignissen, deren Zeuge wir gewesen, wie mit Asche bedeckte Glut ihrer Stimmung, tragisch in der letzten leidenschaftlichen Berührung zweier edler Menschen, die für einander bestimmt erscheinen und doch durch ein unwandelbares Schicksal sich für ewig geschieden finden. Und beständig schwankt der Schatten jenes irren Pilgers, der sie trennt, ängstigend durch Worte, Handlung und Musik. Was ist mit ihm geschehen? Unsere Spannung ist aufs äußerste angezogen, Tannhäusers letztes Auftreten dadurch vortrefflich vorbereitet.

Die stofflichen Elemente dieser Szene aber erweisen sich dem Nachforschenden abermals deutlich aus verschiedenen Quellen entlehnt, und wiederum ist hier zunächst Fouqué zu nennen.

Eine Szene der zweiten „Abenteure" führt dort (S. 131) die Landgräfin und Sophia Biterolf, eine Tochter des Sängers, zusammen, zwischen denen die Neigung Heinrichs schwankt. Die Landgräfin fragt das Mädchen, warum es so oft weine.

„Sophia Biterolf: Den ich bewein', — es ist ein irrer Pilger.
Landgräfin Sophia: Ein irrer Pilger! — Hast du irgend Kunde —?
Sophia Biterolf: Nicht neue Kunde. Doch ein Pilger weilt
Noch immer fern; dem einst im Ehrenrunde
Ward die jetzt nah'nde Stunde zugeteilt,
Wo er geheilt muß sein von jeder Wunde
Der Ehre, die nur Ehre selber heilt; —
Wer hilft dem Pilgrim, wenn sein Übertreten
Die Zeit versäumt? —
Landgräfin Sophia: Gott hilft. Komm, laß uns beten!
(Sie knien schweigend in die Blumen nieder.)"

Zugleich hat aber auch Hoffmann Anregungen gegeben. Bei ihm ist (S. 60) Mathilde nach dem Sängerstreit in den Garten der Wartburg hinausgegangen. Wolfframb ist ihr allein dahin gefolgt; er findet sie in schwermütigen Betrachtungen auf eine Rasenbank hingesunken und erklärt ihr seine Liebe. Das Verhältnis bleibt bei Wagner natürlich tragisch; der Ort ist verändert, in Rücksicht auf die folgenden Szenen, die stofflich in engster Anlehnung an Hoffmann, und zwar in der Hauptsache an zwei Abschnitte seiner Novelle, gebildet sind. Liebeskummer treibt,




so erzählt Hoffmann (S. 32), einst Heinrich von Ofterdingen in den Wald. Aus einer Schlucht erblickt er die Wartburg. „Längst war die Sonne untergegangen; aus den düstern Nebeln, die sich über die Berge gelagert, stieg in glühendem Rot die Mondesscheibe empor .... Heinrich, dem das Herz zerspringen wollte vor Sehnsucht und Verlangen, ergriff die Laute und begann ein Lied, wie er vielleicht noch niemals eins gesungen. Der Nachtwind ruhte, Baum und Gebüsch schwiegen, durch die trübe Stille des düstern Waldes leuchteten Heinrichs Töne wie mit den Mondesstrahlen verschlungen." Plötzlich ertönt hinter ihm ein gellendes Gelächter, ein Fremder tritt hervor, gibt sich für Heinrichs Freund aus, und es entwickelt sich ein Gespräch, das mehrfach an das zwischen Wolfram und Tannhäuser erinnert. Man sieht hier ebenso Tannhäusers Auftreten wie Wolframs Lied vorbereitet; wenn es bei Wagner an den Abendstern gerichtet ist, so kommt noch jene einleitende Vision Hoffmanns in Betracht, der auch das Jagdmotiv entlehnt ist. Als der Gesang der Meister verhallt war, da, heißt es dort (S. 26), „stieg in ein in milchweißem Licht herrlich funkelnder Stern empor aus der Tiefe und wandelte daher auf der Himmelsbahn, und ihm nach zogen die Meister auf glänzenden Wolken singend und ihr Saitenspiel rührend." Für die vierte Szene aber gab vor allem Hoffmanns Abendgespräch zwischen Wolfframb und Heinrich (S. 40) Anregung. „Es begab sich, daß am späten Abend, als schon die tiefe Dämmerung eingebrochen, Wolfframb von Eschinbach den geliebten Freund, den er überall vergebens gesucht, in einem Lustgange des Schloßgartens traf." Heinrich weicht seiner Umarmung aus, doch Wolfframb versichert ihn der vollkommenen Aufrichtigkeit seiner Freundschaft; und wenn er je einmal in den Abgrund hinabzustürzen drohe, „dann stehe ich festen Muts hinter dir und halte dich fest mit starken Armen." Er verspricht also, was er bei Wagner wirklich tut.

Ein Bekenntnis hatte auch Hoffmanns Heinrich seinem Freunde Wolfframb schon vorher, auf dem Krankenbette, abgelegt. Bei Wagner bildet den Inhalt dieser Beichte, die aus dem Tannhäuserlied genommene, erschütternd ausgestaltete Erzählung der Pilgerfahrt nach Rom. Es dient zur Vertiefung ihrer Wirkung, daß ihr trostloses Ergebnis auf demselben Schauplatze berichtet wird, der den aus den Verlockungen des Berges Geretteten einst so beseligend empfangen, den der Büßer im Frühling hoffend verlassen. Nun öffnet sich der Venusberg dem verzweifelt Suchenden wieder, wie im alten Liede. Aber sein höllisches Reich schlingt ihn hier nicht mehr ein, denn das Erscheinen Elisabeths bannt noch einmal und nun für immer seinen Zauber. Die Liebe, die für ihn gestorben, hat den Sünder erlöst. Erst nachträglich wird das Stabwunder des alten Liedes von den heimkehrenden jüngeren Pilgern berichtet. Und auch bei

diesem letzten Motiv der alten Sage bewundern wir noch die feine Umgestaltung des modernen Dichters: nicht mehr als Beschämung des hartherzigen Priesters wirkt es hier, wie wesentlich im alten Liede, es erscheint nur noch als die Bestätigung, daß auch der Richter droben feierlich anerkannt hat, was die sittliche Kraft dieser Menschen schon aus sich selbst zu vollbringen vermochte.

Durch diese Ausführungen dürfte das Quellenverhältnis für Wagners „Tannhäuser" sachlich und zugleich grundsätzlich klar gelegt sein.

Die eigentliche stoffliche Grundlage und den hauptsächlichsten Ausgangspunkt bildete augenscheinlich Hoffmanns Novelle, die wir für Motive und Charaktere durchweg aufs intensivste benutzt fanden. Die bedeutendste Abweichung Wagners war durch die Identifizierung Heinrichs von Ofterdingen mit Tannhäuser gegeben. Wir haben nun klar gesehen, daß die Anregung dazu durch Hoffmann selbst geboten war, der seinen Ofterdingen ein Lied von den Freuden des Venusberges singen läßt. Diese Angabe konnte gewiß für sich allein völlig ausreichen, Wagner die Verbindung der beiden Stoffe nahezulegen, und man hat an sich keinerlei Veranlassung, dafür die Mitteilungen von Bechstein oder die Behauptungen von Lucas anzurufen, so wenig ich leugnen will, daß Wagner auch diese Werke im Verlaufe der, wie immer, ernsthaften Vorstudien zu seinem Drama eingesehen haben kann[1]). Für die Tannhäusersage sahen wir das Lied sicher in Heines Bearbeitung benutzt, aber auch in einer abweichenden Variante, vielleicht nach der Mitteilung in den deutschen Sagen, eingesehen. Daß auch Tiecks Tannenhäuser, so sehr Wagner seine Tendenz ablehnte, dem Venusberg noch einige Farben geliehen hat, ist oben deutlich geworden. Endlich aber hat auch die Beschäftigung mit einem Dichter, der Wagner durch seinen Oheim gewiß von früher Jugend vertraut war, den er nachher im „Ring" aufs intensivste herbeizog, deutliche Spuren hinterlassen. Wie gut Wagner Fouqué's „Sängerkrieg" gekannt hat, wird auch außerhalb des „Tannhäuser" deutlich; ich werde an anderem Orte nachweisen[2]), daß er noch im „Parsifal" benutzt ist.

Der Forscher beobachtet überall, daß Wagners Lebenswerk eine Kette enggefügter Glieder darstellt; überall führen deutliche Fäden von

---

[1]) Daß Wagner die Schrift von Lucas wirklich gekannt hat, scheint aus der von Golther a. a. O., S. 136, zitierten Vorbemerkung zum Textbuch des „Tannhäuser" hervorzugehen. Man sieht ja wohl auch leicht, wie Wagner gerade auf diese Schrift kam. Das alte Gedicht vermittelte ihm „einer meiner Freunde, ein deutscher Philolog, der es zufällig in seinem Besitze hatte". (Schriften 4, 269). Das ist doch zweifellos Siegfried Lehrs gewesen, der aber war Königsberger wie Lucas.

[2]) Inzwischen ist dieser Aufsatz gedruckt im Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M. 1907, S. 157ff.

einem Werke zum anderen hinüber. Das bestätigt sich auch an dem hier aufgezeigten Quellenkreis. Heines „Tannhäuserlied" steht im dritten Bande desselben „Salon", dessen zweitem Bande Wagner den Stoff zum „Holländer" entnahm. Im Liede erscheint als Beichtiger Tannhäusers eben jener Papst Urban IV., der der historische Gegner Manfreds von Sizilien, des Helden der „Sarazenin", gewesen ist. Die Novelle Hoffmanns aber, des literarischen Vertrauten Wagners von früher Jugend an, findet sich in denselben Serapionsbrüdern, deren „Bergwerke zu Falun" der Künstler am Ende des Pariser Aufenthalts zu einem Opernentwurf verarbeitete.

Unsere Ausführungen haben sich bemüht, Szene für Szene die Bausteine aufzuzeigen, aus denen der Dramatiker sein Kunstwerk gefügt hat. Solche Untersuchungen können kleinlich erscheinen: solange man die Berechtigung einer Kunstgeschichte anerkennt, werden sie immer unerläßlich sein. Wir hoffen aber durch unsere Darstellung zugleich auch den richtigen Maßstab zur grundsätzlichen Beurteilung der hier vorliegenden Verhältnisse gegeben zu haben. Der „Tannhäuser" ist nur ein typisches Beispiel für ein bei Wagner durchgehendes Verhältnis. Es ließe sich wohl an fast allen Punkten seines Schaffens, noch genauer als es bisher geschehen ist, nachweisen, wie bei ihm einer starken Abhängigkeit in der äußeren Form bis in die sprachliche Formulierung hinein überall eine vollkommene Freiheit der inneren Form, vor allem des Ideengehalts zur Seite steht und eine souveräne Überlegenheit und instinktive Sicherheit in allem eigentlich Dramatischen. Es wird nicht zweifelhaft sein, was hiervon für das dramatische Kunstwerk das eigentlich Bestimmende ist. Wir wollen aber doch eine gelegentliche Äußerung Tiecks [1]) zitieren, die wie auf unseren Fall geprägt scheint, da er sagt: „Beim dramatischen Dichter, wenn er es wahrhaft ist, tritt wohl eine andere Erfindungskunst ein, als beim erzählenden, denn freilich möchte ich lieber eine Szene in ‚Wie es Euch gefällt' geschrieben haben, als die Novelle erfunden, aus welcher dies Lustspiel entsprungen ist."

[1]) Schriften, 4 (1828), 171.





ZWEI BRIEFE RICHARD WAGNERS AN JULIUS STOCKS

ZUM ERSTEN MALE VERÖFFENTLICHT UND EINGELEITET

von Kurt Schröder-Rostock

Unter die ersten deutschen Bühnen, die Richard Wagners Werken eine würdige Aufnahme bereiteten, gehört das Hoftheater in Schwerin. Hier ward „Tannhäuser"[1]) am 26. Januar 1852, der „Fliegende Holländer" am 6. April 1853 und „Lohengrin" am 15. Januar 1854 zuerst gegeben.

Es ist dies wesentlich das Verdienst des Theaterrendanten und Chordirektors der dortigen Hofbühne: Julius Stocks, der von Anfang an ein begeisterter Verehrer Wagners war. Zuerst seinen Bemühungen, hernach, seit 1856, der Tätigkeit des Schweriner ersten Hofkapellmeisters Aloys Schmitt ist es zu verdanken, daß Wagners Werke schon früh und verhältnismäßig gut in Schwerin zur Aufführung kamen.

Julius Stocks wurde am 1. Januar 1802 in Schwerin geboren und zeigte schon in früher Jugend ein reges Interesse für die Kunst. In der Musik war Stocks vollkommener Autodidakt. Nachdem er eine kurze Zeit in Berlin Jura studiert hatte, widmete er sich ausschließlich der Kunst. Er wandte sich dem Sängerberufe zu. Nach zweijährigem Studium wurde er 1821 zum Großherzoglich Schwerinschen Hof- und Kirchensänger ernannt. Er hat sich auch mit Erfolg als Bühnensänger versucht. 1843 beförderte man ihn zum Hoftheaterrendanten; am 1. Juli 1847 wurde er auch Chordirektor. In diesen Ämtern wirkte er bis zu seinem Tode im Jahre 1881 und erwarb sich namentlich um den Hoftheaterchor hohe Verdienste. Dieser schwang sich unter der Direktion Stocks' zu einer solchen Leistungsfähigkeit empor, daß er dem Chore jeder, auch der größten, Bühne an die Seite zu stellen ist.

Dieser Mann war es nun, der mit allem Eifer daran ging, den Werken seines hochverehrten Meisters Bahn zu brechen. Nur durch Aufbietung seines ganzen persönlichen Einflusses gelang es ihm, den damaligen Hoftheaterintendanten, Geheimrat Zöllner, zur Aufführung des „Tannhäuser" zu bewegen. Er faßte den Plan zu einer „Lohengrin"-Aufführung in Schwerin, weshalb Richard Wagner an seine Nichte Franziska Wagner[2]), die damals in Schwerin als Schauspielerin engagiert war, schreibt:

> „Herrn Stocks grüsse bestens von mir: ich würde ihm schon auf seinen letzten Brief geantwortet haben, wenn ich nicht mich sehr schonen müßte, und

---

[1]) Daher besitzt Schwerin auch noch die sehr seltene ursprüngliche Fassung von Partitur und Auszug für den „Tannhäuser"-Schluß. (Vgl. „Musik", I. 4, S. 2015.)

[2]) Franziska Wagner, Tochter Albert Wagners, spätere Frau Ritter, siehe Glasenapp „Leben Richard Wagners", „Familienbriefe" usw.

Briefschreiben mich nicht unmäßig anstrengte. Daß er schon für Schwerin an den Lohengrin denkt, hat mich doch fast erschreckt; doch würde ich mich nicht im Stande fühlen, ihm entgegen zu sein ....“

Ein Briefwechsel hat zwischen Richard Wagner und Julius Stocks bestanden, von dem leider das meiste verloren gegangen ist. Aber schon aus den zwei unten folgenden Briefen geht die Freundschaft hervor, die Richard Wagner dem einfachen Theaterrendanten entgegenbrachte.

„Grüß Herrn Stocks allerschönstens: er hat mir wieder viel Freude gemacht; wenn ich einen Brief von ihm erhalte, weiss ich immer, dass was Gutes kommt. Ich sage ihm auch diesmal meinen herzlichsten und besten Dank.“

So schreibt der Meister in einem zweiten Briefe an Franziska Wagner, und bei seinem Besuche in Schwerin Januar 1873 begrüßte Wagner mit besonderer Freude den Altgetreuen aus den Tagen der ersten „Tannhäuser“-Aufführungen.[1])

Es mögen nun die beiden Briefe folgen.

I

Werthester Freund!

Hier schicke ich Ihnen die gewünschte Quittung, und sage dabei meinen besten Dank für Ihre gute Besorgung.

Ihre neueren Berichte über die Aufführungen des „Lohengrin“ haben mich sehr erheitert, denn ich sehe daraus, dass die Darstellung wirklich glücklich gewesen sein muss; ich schliesse das aus einigen Angaben, die mich in den Stand setzen, mir ein gutes Bild von den Leistungen zu entwerfen. Es gereicht mir das zum wahren Trost seit meinen letzten Erfahrungen vom Charakter der Leipziger Aufführung der selben Oper. Aus den von mir berichteten Details muss ich schliessen, dass in der Hauptsache die dortige Aufführung eine ebenso verfehlte, als die Ihrige eine gelungene war. Mein Mismuth, diese Oper nicht selbst aufführen zu können, nimmt stark zu: es wird mir zur wahren Qual. Wenn etwas aber sie mildern kann, so sind es Nachrichten, wie die Ihrigen. Schliessen Sie hieraus, ob ich Ihnen eine blosse Redensart sage, wenn ich Ihnen danke!

Leben Sie wohl und erhalten Sie mir Ihre Theilnahme, wie ich Ihnen stets ein dankbares Andenken bewahren werde! —

Vor kurzem habe ich die Composition des ersten Stückes meiner Nibelungen-Dramen beendigt: ich bin wieder ganz im Musiciren.

Für unsere Theater schreibe ich diess Werk allerdings nicht: doch hoffe ich Ihnen es dereinst selbst vorführen zu können!

Zürich — Ihr
15. Febr. 1854 — Richard Wagner

---

[1]) Vgl. Glasenapp „Leben Richard Wagners“ V, 70.

II

Geehrtester Herr und alter Freund!

Es hat mich sehr gefreut wieder etwas von Ihnen zu erfahren, da auch ich gern mich daran erinnere, wie zur Zeit der ersten Verbreitung meiner Werke Ihr lebhafter Antheil hieran mir wohl that. Dass Sie mir noch immer treu geneigt sind, danke ich Ihnen von Herzen. Es hat mir auch Spass gemacht, zu vernehmen, dass Sie nur mit Mühe sich über meinen jetzigen Aufenthalt unterrichten konnten, da ich daraus zu entnehmen habe, dass es mir doch endlich gelingen wird, von meiner hochgeehrten musikalischen Mitwelt vollständig vergessen zu werden, — das Liebste, was sie mir erweisen kann. Dies bekommt in so weit gut, dass ich seit einem Jahre doch wenigstens wieder etwas habe arbeiten können. Ich denke, Sie werden nächsten Herbst etwas davon erfahren. —

Ich danke Ihnen für die zugesagte Sendung des Honorares für Iphigenia; noch mehr würden Sie mich aber verbinden, wenn Sie mir das Honorar für Rienzi[1]) zugleich mitschickten, da ich, — bei meiner Abgeschiedenheit — es mir zum Gesetz gemacht habe, meine Honorare beim Empfang der Partitur von Seiten des betreffenden Theaters zu beziehen, und nicht — nach altem Style — erst die gelegentliche Aufführung abzuwarten, von welcher ich unter Umständen gar nichts erfahren kann. Ich hoffe der hohen Schweriner Hoftheaterintendanz wird diese Auszahlung nicht zur Last fallen. Demnach bin ich so frei, Ihnen sogleich auch für Rienzi eine Quittung beizulegen.

Jetzt haben Sie noch besten Dank für Ihre freundschaftlichen Versicherungen, haben Sie auch die Güte, Herrn Kapellmeister Schmitt Grüsse meinerseits angelegentlichst zu erwidern, und erhalten Sie Ihr ferneres Wohlwollen Ihrem

hochachtungsvoll ergebenen

Luzern
8. März 1867
Landhaus Triebschen
(ganz richtig).

Richard Wagner

[1]) „Rienzi"-Erstaufführung in Schwerin am 3. Mai 1868.

EINIGES ÜBER TRISTAN UND ISOLDE

ANGEREGT DURCH LILLI LEHMANNS: „STUDIE ZU TRISTAN UND ISOLDE“

von Ejnar Forchhammer-Frankfurt a. M.

Hat man ein geniales Kunstwerk studiert, hat man versucht, sich in die erhabene Gedankenwelt des Schöpfers hineinzuleben, und meint man, durch diese Vertiefung einiges entdeckt zu haben, was die meisten anderen entweder falsch verstanden oder gar nicht beachtet haben — dann empfindet man oft ein starkes Verlangen, das Erschaute auch anderen mitzuteilen; man fühlt es als seine Pflicht, die gewonnenen Erfahrungen in die Welt hinauszurufen, und nur die Bescheidenheit, die Furcht, als anmaßend betrachtet zu werden — manchmal wohl auch das unbewußte Gefühl, daß die Entdeckungen für andere nicht die Bedeutung haben würden, wie für einen selbst — halten einen zurück.

So ist es auch mir mit „Tristan und Isolde“ gegangen. Nun hat aber das Beispiel von Frau Lilli Lehmann mir den Mut gegeben, das Schweigen zu brechen. Zwar liegt es mir fern, mich mit dieser genialen Künstlerin vergleichen zu wollen, aber immerhin meine ich doch, daß es von Bedeutung sein kann, auch von anderen Künstlern, die sich mit Ernst und Begeisterung in die Wagnersche Wunderwelt vertieft haben, einiges zu hören. Ich darf den Vorwurf der Unbescheidenheit mit um so größerem Rechte zurückweisen, als ich nur zum Teil im eigenen Namen spreche: den größten Teil von dem, was ich im Folgenden ausführen werde, verdanke ich — direkt oder indirekt — meinem lieben Freunde, meinem hochverehrten Lehrer in der dramatischen Kunst, Herrn Hofschauspieler a. D. Hilmar Knorr. Wie ich ihm sozusagen alles, was ich als Darsteller leiste, direkt oder indirekt verdanke, so bin ich ihm auch Dank schuldig für unendlich viele Anregungen zum tieferen Verständnis der Wagnerschen Dichtungen.

Um nun zur Sache selbst überzugehen, möchte ich im Folgenden Verschiedenes aus der Darstellung Lilli Lehmanns von anderen Gesichtspunkten aus beleuchten, dann aber auch Neues hinzufügen, was in der „Studie“ keine Berücksichtigung gefunden hat.

Vorgeschichte

Wenn Frau Lehmann (Seite 6) schreibt:

„Tristans Übermut ist nicht zu entschuldigen, ist aber die U[illegible] [illegible] Tragödie. Selbst wenn Isolde Tristan ‚schweigend‘ das Leben [illegible], [illegible] ‚schweigend‘ vor des Feindes Rache barg, wußte Tristan doch [illegible], [illegible] [illegible] [illegible]

beider Herzen stand, denn er schwur ihr — vielleicht auch ,schweigend' — mit tausend Eiden ewigen Dank und Treue. (Das Wort Liebe fällt nicht in Isoldens Erzählung.)"

so muß ich mit aller Entschiedenheit dieser Auffassung entgegentreten. Tristans „Übermut" ist sehr wohl zu entschuldigen, denn er hat weder seine eigene noch Isoldens Liebe gekannt.

Als Isolde vor sein Bett trat und das Schwert gegen ihn zückte, um

an ihm, dem Über-Frechen,
Herrn Morold's Tod zu rächen,

als sie vor ihm stand, hoch aufgerichtet, mit wogendem Busen, glühenden Wangen und zornsprühenden Augen — da verschwand alles andere vor seinen Augen: wo er war, wer er war, was sie in der Hand hielt, was sie gegen ihn vorhatte — das alles existierte nicht mehr für ihn; er sah nur diese herrliche Gestalt, von deren funkelnden Augen er die seinen gar nicht losreißen konnte. Doch — daß das so mächtig in ihm entfachte Gefühl Liebe sei, das wußte er nicht: Isolde war ihm — glaubte er — nur:

der Erde schönste
Königs-Braut;

ihre königliche Gestalt, ihr strahlender Blick, die hoheitsvolle Ruhe, womit sie ihn, den kranken Fremdling, pflegte und heilte — dies alles erfüllte ihn mit Bewunderung, Ehrfurcht und Dankbarkeit und ließ den Gedanken gar nicht in ihm aufkommen, daß er sie liebe.

Diese Glorie des Königlichen, Erhabenen, die sein Auge so blendete, daß er seine Liebe gar nicht gewahr werden konnte, bezeichnet Tristan im zweiten Akt mit den Worten:

Der Tag! Der Tag,
der dich umgliß,
dahin, wo sie
der Sonne glich,
in hehrster Ehren
Glanz und Licht
Isolde mir entrückt'!
. . . .
in lichten Tages Schein,
wie war Isolde mein?

Als er nun geheilt von Isolde entlassen wurde, schwur er ihr — und gewiß nicht schweigend, sondern laut und aus tief und wahrhaft empfindendem Herzen heraus — „mit tausend Eiden ew'gen Dank und Treue". Aber „der falsche Tag", der ihn seine Liebe nicht erkennen ließ, ließ ihn nun auch nicht das einzig richtige Mittel finden, Isolden seine unendliche Dankbarkeit zu zeigen. — Nach Kornwall zurückgekehrt, fand er im Volk eine tiefe Mißstimmung vor, weil König Marke, der Witwer und kinderlos war, von einer zweiten Heirat nichts wissen wollte. Als nun Tristan in den Tönen der höchsten Begeisterung die königlichen Eigenschaften, die unvergleichliche Schönheit Isoldens pries, entstand der Gedanke wohl fast von selbst, daß Isolde die wünschenswerteste Gemahlin für König Marke wäre. Tristans Neider, die ihm seine Ausnahmestellung



am Hofe seines Oheims nicht gönnten — Marke hatte ihn sogar zu seinem Erben und Nachfolger erkoren —, griffen diesen Gedanken mit Eifer auf; selbst sein Freund Melot stellte sich an die Spitze der Dränger und hielt ihm vor, daß seine Passivität als auf eigennützigen Motiven ruhend betrachtet werden müßte, während er „Ehr' und Ruhm mehren" würde, wenn er, auf seine eigenen Rechte verzichtend, den Ohm bewegen könnte, Isolde zu seiner Königin zu nehmen.

Da nun, nach dem glücklichen Ausgang des Krieges gegen Irland, König Marke der mächtigste Herrscher weit und breit war, meinte Tristan, daß er seine Treue und Dankbarkeit gegen Isolde nicht besser beweisen könnte, als wenn er ihr die Hand dieses mächtigen und gütigen Königs anböte. Brangäne hat vollkommen recht, wenn sie zu Isolde sagt:

Was je Herr Tristan
dir verdankte,
sag', konnt' er's höher lohnen,
als mit der herrlichsten der Kronen?
So dient' er treu
dem edlen Ohm,
dir gab er der Welt
begehrlichsten Lohn:
dem eig'nen Erbe,
ächt und edel,
entsagt' er zu deinen Füßen,
als Königin dich zu grüßen.

Deshalb gab Tristan dem Drängen des „tückischen Tages" nach, er sozusagen zwang den Ohm zu Nachgiebigkeit und zog als „Brautwerber" nach Irland.

Die vorhergehende Schilderung, die dem Werke selbst entnommen ist, zeigt uns Tristans „Übermut" als nicht allein im höchsten Grade verzeihlich, sondern vielmehr als edel und erhaben: um seine Dankbarkeitsschuld gegen Isolde zu zahlen, um ihr seine ew'ge Treue zu beweisen, wirft er eine glänzende Zukunft, die mächtigste Krone „übermütig" von sich, unterdrückt er mit „Übermut" in seinem Herzen das quälende Gefühl seiner unbewußten Liebe:

Was mir das Auge
so entzückt',
mein Herze tief
zur Erde drückt' . . .

In seinem Programm zum „Tristan"vorspiel („Entwürfe, Gedanken, Fragmente", S. 101) schreibt Wagner:

„Ein altes, unerlöschlich neu sich gestaltendes, in allen Sprachen des mittelalterlichen Europas nachgedichtetes Urliebesgedicht sagt uns von Tristan und Isolde. Der treue Vasall hatte für seinen König diejenige gefreit, die selbst zu lieben er sich nicht gestehen wollte, Isolden, die ihm als Braut seines Herren folgte, weil sie dem Freier selbst machtlos folgen mußte."

Ich glaube jetzt zur Genüge bewiesen zu haben, daß Tristans Liebe zu Isolde ihm nicht bewußt gewesen ist. Daß Isolde ihn liebe, fiel ihm natürlich noch viel weniger ein.

Wir wollen uns jetzt zu Isolden wenden. Als Tristan die großen, fieberglühenden Augen in dem Moment auf sie richtete, als sie im Begriff

war, ihn mit seinem eigenen Schwerte zu töten, war auch ihr Schicksal besiegelt: „Mitleid wandelt" — wie Frau Lehmann schreibt — „Rache in Liebe." Diese Liebe ist ihr aber zunächst ebensowenig bewußt, wie Tristan die seine. Es ist keine Lüge, wenn sie im ersten Akt zu Tristan sagt:

ich pflag des Wunden,
daß den heil Gesunden
rächend schlüge der Mann,
der Isolden ihn abgewann.

Zweifellos hat Isolde gerade durch diese Ausrede ihre eigene Schwäche vor sich selbst entschuldigen wollen. Sie hat mit aller Gewalt versucht, die Fiktion der Feindschaft aufrechtzuhalten und hat sich dadurch naturgemäß den Anschein einer erhabenen Unnahbarkeit und Kälte gegeben, die es wiederum noch begreiflicher macht, daß Tristan gar nicht zum Bewußtsein des wahren Charakters seiner Gefühle kommen konnte. So lange Tristan in ihrer Nähe war, konnte sie sich einreden, daß ihre Gedanken nur deswegen Tag und Nacht mit ihm beschäftigt waren, weil es ihre Pflicht war, ihn zu pflegen. Sobald er sie aber verlassen hatte, mußte ihre Liebe ihr zum Bewußtsein kommen; von da an wartet sie mit Sehnsucht und Ungeduld auf den Geliebten, der ja doch zurückkehren muß, der sie nicht ewig schmachten lassen kann. Und er kommt — kommt und wirbt um sie für einen anderen!

Diese Enttäuschung, die wie ein jäher Blitz alle Hoffnung, alles Glück — alles, alles vernichtet, wirkt auf Isolde zunächst lähmend: willenlos, gefühllos, mit leichenblassem, starrem Gesicht läßt sie, ohne ein Wort zu reden, die anderen handeln, läßt mit sich machen, was die anderen wollen. Diese dumpfe Starrheit hält sich auch noch auf dem Schiff, fast während der ganzen Fahrt. Erst als sie sich durch das an eine ganz andere Adresse bestimmte Lied des „jungen Seemanns" gehöhnt glaubt, wandelt sich ihre Apathie in lodernden Zorn. Wagner läßt Brangäne diesen Zustand der starren, wortlosen Verzweiflung mit folgenden Worten bezeichnen:

Isolde! Herrin!
Teures Herz!
Was barg'st du mir so lang'?
Nicht eine Träne
weintest du Vater und Mutter;
kaum einen Gruß
den Bleibenden botest du:
von der Heimat scheidend
kalt und stumm,
bleich und schweigend
auf der Fahrt,
ohne Nahrung,
ohne Schlaf'
wild verstört,
starr und elend, —
wie ertrug ich's,
so dich sehend
nichts dir mehr zu sein,
fremd vor dir zu steh'n?

Ich kann Lilli Lehmann deshalb nicht beistimmen, wenn sie (S. 6) schreibt:

„Scham, Empörung, Wut und Zorn über die ihrem Herzen angetane Schmach bewegen Isolden, König Markes Werbung anzunehmen, Tristan, dem Brautwerber des Königs, zu folgen. Vielleicht verlockt sie auch die Aussicht, dem geliebten Manne

nah zu sein. (!) Auf dem Schiff weiß sie sich lange Zeit mit Tristan allein; dort wird sie ihn sprechen, dort Rat schaffen. Aber sie sieht sich bitter enttäuscht."

Isolde hat die Werbung ebensowenig angenommen wie abgelehnt — sie hat sich auch hier als „des Schweigens Herrin" gezeigt. Sie ist dem Brautwerber König Markes nicht gefolgt, weil sie gehofft hat, „dem geliebten Manne nah zu sein". Wohl hat sie aber erwartet, daß Tristan während der Fahrt zu ihr gekommen wäre und ihr sein unbegreifliches Betragen erklärt hätte. Daß er dies nicht tut, treibt natürlich ihren Zorn auf die äußerste Spitze, und reift in ihr den unerschütterlichen Entschluß, auf Tristans Haupt den Tod herabzubeschwören, dem ihr eigenes Herz schon längst geweiht ist:

Tod geweihtes Haupt!
Tod geweihtes Herz!

Durch diesen Tod allein kann seine Schuld gesühnt, nur durch ihn, den auch sie teilen will, kann sie mit dem Geliebten vereinigt werden.

Erster Akt

Wenn der Vorhang auseinandergegangen ist, und der junge Seemann sein Lied gesungen hat, frägt Isolde Brangäne, wo sie sind, worauf diese antwortet:

Blaue Streifen
stiegen in Westen auf;
sanft und schnell
segelt das Schiff;
auf ruhiger See vor Abend
erreichen wir sicher das Land.
Isolde: Welches Land?
Brangäne: Kornwall's grünen Strand.

Wie kann Brangäne Kornwall als „in Westen" aufsteigend bezeichnen? Darüber haben sich viele kluge Leute den Kopf zerbrochen — denn sowohl in der Dichtung wie in der Partitur steht deutlich „Westen" und nicht „Osten". Ich habe von hochgeschätzter Seite die folgende Erklärung gehört: es ist eine wissenschaftlich festgestellte Tatsache, daß Süd-England und Süd-Irland in vorgeschichtlicher Zeit landfest miteinander verbunden gewesen sind. Nehmen wir nun König Markes „Kornwall" als im Südosten Englands liegend an, dann müßte Tristan tatsächlich südlich um die Doppelinsel segeln und könnte sehr wohl, wenn er z. B. aus Rücksicht auf Schären oder feindliche Völker nicht gar zu nahe am Lande fahren möchte, die letzte Strecke von Osten nach Westen segeln.

Ob die Brangänen sich diese Auffassung zu eigen gemacht haben, ob sie aus Respekt vor dem „Wort" des Meisters oder einfach aus Gedankenlosigkeit handeln — ich darf es nicht entscheiden, aber noch immer singen die meisten „Westen", trotzdem dies Wort, das allerdings, wie gesagt, sowohl in der Partitur wie in der Dichtung steht, nichts als

ein Schreibfehler Wagners ist. Der Beweis hierfür findet sich nur wenige Zeilen vorher in dem Lied des jungen Seemanns:

Westwärts
schweift der Blick
[nämlich nach Irland zurück, wo er seine „wilde, minnige Maid" zurückgelassen]
ostwärts
streicht das Schiff.

Wünschenswert wäre es, wenn dieser unzweifelhafte Fehler in Klavierauszügen und Textbüchern korrigiert werden würde. —

Wenn Brangäne — auf Isoldens Befehl:

Öffne! Öffne dort weit!

die Vorhänge auseinandergezogen hat, sieht man bisweilen den hinteren Teil des Schiffes mit Tristan am Steuer im Halbdunkel, während Isoldens Zelt im Vordergrunde strahlend hell beleuchtet liegt. Dies geschieht jedenfalls, um Isoldens Wort im zweiten Akt:

Im Dunkel du,
im Lichte ich!

schon beim ersten Erscheinen Tristans deutlich zu veranschaulichen. So lobenswert diese Absicht auch sein mag, kann ich diese Anordnung doch nicht gut heißen. Erstens muß es jedem Zuschauer als etwas Naturwidriges erscheinen, daß der als verschlossen gedachte Zeltraum heller beleuchtet ist als der freie offene Teil des Schiffes, selbst wenn man annimmt, daß dieser durch das große Segel beschattet wird; zweitens ist es sehr ungünstig, wenn die sich im weitesten Hintergrunde der Bühne abspielende Szene zwischen Tristan und Brangäne dem Publikum dadurch noch schwerer verständlich gemacht wird, daß die Bühne schlecht beleuchtet ist. —

Für die folgende Szene hat mir Knorr ein Arrangement empfohlen, das ich mit größter Wärme den Herren Regisseuren weiter empfehlen möchte. Nach Wagners Vorschrift soll Tristan „von den Rittern und Knappen etwas entfernt mit verschränkten Armen stehen und in das Meer blicken". Ein jeder, der nur einmal eine Fahrt in einem größeren Segelboot unternommen hat, weiß, daß die von Wagner gebotene Stellung mit derjenigen eines Steuermanns unvereinbar ist; er wird wissen, daß das Steuer eines so großen Schiffes einen ganz bedeutenden Widerstand leistet und die ganze Kraft eines Mannes verlangt, um richtig gehandhabt zu werden. Wenn er dann sieht, wie bei fast allen Tristans die Steuerstange während der ganzen Unterredung mit Brangänen sich leicht wie ein Streichholz hin und her bewegt, dann wirkt dieser an und für sich doch so nebensächliche Umstand dermaßen störend, daß es ihm wohl fast unmöglich wird, die Illusion zu wahren und das Kunstwerk rein zu genießen. Es ist deshalb im höchsten Grade zu empfehlen, daß Tristan

nicht selbst das Steuer in der Hand hält, sondern nur in der Nähe steht, um dem Steuerer seine Anweisungen zu geben. Dieser muß das Steuer dann so anpacken und eine solche Stellung einnehmen, daß das Publikum glauben kann, er stemme sich gegen einen großen Widerstand. Wie Wagner nirgends vorschreibt, daß Tristan selber die Steuerstange in der Hand haben soll, enthält die Dichtung absolut nichts, was dem vorgeschlagenen Arrangement widerspräche; Tristan kann auch so mit demselben Rechte sagen:

Ließ' ich das Steuer
jetzt zur Stund',
wie lenkt' ich sicher den Kiel
zu König Marke's Land?

Wenn ich dies Arrangement dringend empfehle, bin ich — wie Lilli Lehmann bei einer anderen Gelegenheit (S. 32) — „überzeugt, zur Zufriedenheit Richard Wagners, der selbstschaffende, vernünftige Künstler selbständig walten ließ“, zu handeln. —

Vor einigen Jahren wurde von gelehrter Seite behauptet, daß die höfischen Beziehungen zwischen Irland, England (Kornwall) und Bretagne (Kareol), wie sie Wagner in „Tristan und Isolde“ schildert, den tatsächlichen, geschichtlichen Verhältnissen im 13. Jahrhundert ganz genau entsprächen, daß man also das Drama in der Kostümierung dieser Zeitepoche geben müsse. Tatsächlich ließ sich auch ein großes Operntheater bewegen, eine neue Ausstattung, bei der alle Beteiligten in Kostümen à la Tannhäuser erschienen, anzuschaffen, und in dieser Gestalt geht noch immer der Tristan über die geweihten Bretter dieses Theaters!

Es ist ganz unbegreiflich, wie eine solche, ohne Zusammenhang mit dem inneren Leben des Dramas, auf zufälligen Äußerlichkeiten, in der Gelehrtenstube aufgebaute Idee Erfolg haben konnte! Es gibt in der Weltliteratur neben „Tristan und Isolde“ wohl kaum ein zweites Werk, in dem fast die ganze Handlung nach Innen verlegt ist, in dem die äußere Handlung vom Dichter dermaßen störend empfunden wurde, daß sie — zum größten Ärger der akademischen Dramaturgen — auf ein Minimum reduziert, entweder erzählt oder, wo es unumgänglich notwendig ist, in wenigen Minuten auf der Bühne abgespielt wird. Wie hat man ferner übersehen können, daß Wagner mit Absicht alles Religiöse vermieden hat, um die Entscheidung, ob das Drama zu heidnischer oder christlicher Zeit spielt, offen zu lassen, um also eine zeitliche Fixierung unmöglich zu machen, weil er um jeden Preis den Charakter der „sagenhaften Urzeit“ wahren wollte? Wagner selbst hat „Tristan und Isolde“ als die vollendetste Verwirklichung seiner in den Schriften niedergelegten Theorieen bezeichnet, und damit — unter anderem — ausgesagt, daß er nach seiner Meinung in diesem Werk das Reinmenschliche, von jeder Konvention, von jeder historischen Einschränkung losgelöst, reiner als in irgend einer anderen

seiner Dichtungen dargestellt habe — und dieses Werk will man sozusagen zu einer „historischen Oper“ machen! Daß dies eine ungeheuerliche Verirrung ist, hat man wohl jetzt überall erkannt, wenn man auch da, wo man die „Reform“ eingeführt hatte, aus praktischen Rücksichten einen Rückzug nicht sofort antreten konnte.

Nimmt man also an, daß das Drama in sagenhafter Un- oder Urzeit spielt, so ist es auch ratsam, in der Szenerie alles, was „modern“ wirken könnte, zu vermeiden; ich möchte deshalb empfehlen, die wagerechte, ganz im Hintersteven des Schiffes angebrachte Steuerstange, die man fast überall sieht, durch die Steuervorrichtung der Urzeit — ein Ruder, das etwas seitwärts, schräg nach unten, durch die Schiffswand geht — zu ersetzen. —

Gleich die ersten Worte, die Tristan zu singen hat, bieten dem Sänger eine nicht geringe Schwierigkeit.

Was ist? — Isolde? —

ist so kurz und schnell komponiert, daß der Sänger leicht die Gefahr läuft, es heftig, zornig herauszustoßen; tatsächlich klingt es auch meistens wie eine wilde Drohung. Es ist gar nicht leicht, das „Isolde“ weich und warm herauszubringen, und doch ist es von der allerentscheidendsten Bedeutung, daß dies dem Tristan gelingt, denn — wie Frau Lehmann (S. 14) schreibt — „der warme Ton, mit dem Tristan das Wort ‚Isolde‘ sagt, genügt uns zu verraten, daß er nur mit ihr, wenn auch weitab von der Gegenwart, beschäftigt gewesen.“ —

Ich möchte jetzt ein paar Worte über Kurwenals ersten Eintritt in Isoldens Zelt sprechen. Wagner schreibt vor: „Durch die Vorhänge tritt mit Ungestüm Kurwenal“, und dann nach vier Zeilen seiner Rede: „Gemessener“. Es ist für mich über jeden Zweifel erhaben, daß dies folgendermaßen aufzufassen ist: Durch die Vorhänge tritt mit Ungestüm Kurwenal und ruft in den Schiffsraum hinab:

(Er wendet sich zu Isolde; gemessener:)

Auf, auf! Ihr Frauen!
Frisch und froh!
Rasch gerüstet!
Fertig, hurtig und flink! —

Und Frau Isolden
sollt' ich sagen
von Held Tristan,
meinem Herrn: — usw.

Der Unterschied im Ton zeigt deutlich, daß der erste Ruf an die ihm gleichgestellten Frauen gerichtet ist, die am Aktschluß aus der Kajüte heraufkommen, um Isolden den Königsmantel anzulegen, während die folgende „gemessene“ Anrede der Herrin gilt. So rüpelhaft ist Kurwenal nun doch nicht, daß er sich in diesem Ton an Isolde und Brangäne wendet, wenn er als Abgesandter Tristans kommt. Wagner hat dies wahrscheinlich für so selbstverständlich gehalten, daß er gar nicht daran gedacht hat, es besonders zu erwähnen. Die Herren Baritöne scheinen aber die Rüpelhaftigkeit Kurwenals

für unbegrenzt zu halten: alle — oder fast alle — schleudern sie der armen Isolde die ganze Rede ins Gesicht. —

Wir wollen uns jetzt mit einer Stelle beschäftigen, die nach meiner Überzeugung von fast Allen ganz falsch verstanden wird. Außer Knorr, der mir auch hier die Anregung gegeben hat, bin ich eigentlich nur einem Menschen — Kapellmeister Hertz in New York — begegnet, der auf meine Frage die betreffende Stelle in meinem Sinne erklärte. Ich meine hiermit den Orchestersatz vor Tristans Eintritt in Isoldens Zelt. Allgemein wird dies Zwischenspiel als das „Vorspiel" zu Tristans Auftritt, und das Hauptthema:



als das Heldenmotiv Tristans bezeichnet.

Selbst ein flüchtiges Durchblättern der späteren Werke Wagners: „Tristan", „Meistersinger", „Ring", „Parsifal", überzeugt uns davon, daß es ein festes Prinzip ist, daß die für eine Person charakteristische Melodie im Orchester so zu sagen immer gleichzeitig mit dem Auftreten dieser Person ertönt. Man denke z. B. an das Auftreten der Riesen im „Rheingold" oder des Wanderers im 1. Akt des „Siegfried". Wenn ausnahmsweise diese Melodie kurz vor dem Auftreten der Person erklingt, geschieht dies immer, um die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf eine wichtige, einschneidende Handlung dieser Person hinter der Bühne zu lenken, zugleich auch oft um einen sich auf diese Handlung beziehenden Vorgang auf der Bühne zu unterstützen. In der „Walküre" ertönt z. B. das Hundingmotiv erst ganz leise, als Sieglinde zusammenschrickt, weil sie aus der Ferne das Pferd Hundings hört; kurz darauf hört sie es schon vor dem Tor — das Motiv ertönt stärker; wenn Hunding dann das Tor öffnet und hereintritt, ertönt die Melodie in voller Kraft und schärfster Handgreiflichkeit. In „Parsifal" ertönt das Parsifalmotiv zum ersten Mal kurz vor dem Auftreten des Knaben, in dem Moment, wo er hinter der Bühne den Schwan mit seinem Pfeil trifft — usw. In allen solchen Fällen, in denen das Erscheinen einer Person durch Ertönen ihres Motives vorher angekündigt wird, ist von dem Moment des Ertönens an bis zum Auftritt die Handlung eigentlich hinter die Bühne verlegt; auf der Bühne selbst geschieht nichts von selbständiger Bedeutung.

Wie ist es nun in dieser Beziehung mit dem sogenannten Vorspiel zu Tristans Auftritt? Von Isoldens erstem Wort, bis Tristan ihr gegen Schluß des ersten Aktes den Becher entreißt, ist Isolde entschieden die Hauptperson der Handlung. Während Tristan seine Gefühle höchstens nur ahnen läßt, während er sich ganz passiv zurückhält, spricht Isolde ihre

Gefühle und Gedanken laut und leidenschaftlich aus und tritt im höchsten Grade aktiv und unternehmend auf. Wenn deshalb Kurwenal Tristan angemeldet hat, wartet man natürlich mit intensiver Spannung auf die Begegnung der Beiden; das dramatische Interesse ist aber bei dieser Erwartung auf Isolde, nicht auf Tristan gerichtet, weil sie die dramatische Handlung in ihrer Hand hält. Das dramatisch Bedeutungsvolle liegt also nicht hinter, sondern auf der Bühne.

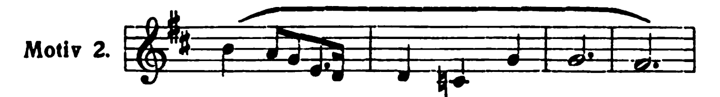
Wir wollen nun die betreffende Stelle der Partitur und der Dichtung etwas näher untersuchen. Wir sehen dann zunächst, daß Wagner mit dem Einsetzen des Motivs 1 die fünfte Szene — die Szene zwischen Tristan, Isolde und Brangäne — anfangen läßt, was ja anscheinend für die Beurteilung des Orchestersatzes als „Vorspiel“ sprechen könnte. Aber auch nur anscheinend, denn wo hätte die Szene sonst anfangen sollen? Tristan tritt ja mitten in dem ein musikalisches Ganzes bildenden Stück auf. Daraus läßt sich also nichts schließen; wahrscheinlich werden wir aber in den Regiebemerkungen des Meisters nützlichere Fingerzeige finden.

Wir finden dann, daß Isolde — nachdem sie sich „mit furchtbarer Anstrengung zu fassen gesucht“ und Kurwenal

Herr Tristan trete nah!

zugerufen hat — „ihr ganzes Gefühl zur Entscheidung zusammenfassend, langsam, mit großer Haltung, dem Ruhebette zuschreitet, auf dessen Kopfende sich stützend sie den Blick fest dem Eingange zuwendet.“ Sollte es vielleicht dies sein, was der Meister durch das sogenannte „Vorspiel“ musikalisch ausdrücken will? Ist es eigentlich nicht selbstverständlich, daß der geniale Dramatiker mit seiner Musik dies erschütternde stumme Spiel der Isolde, diese inneren Vorgänge, aus denen die ganze folgende Handlung hervorgeht, und nicht das als selbständige dramatische Handlung weit unwichtigere Nahen Tristans charakterisieren will? Ich darf getrost an jeden aufmerksamen Zuschauer appellieren: ist die Isolde nur halbwegs gut, wird er zweifellos unumwunden gestehen, daß sie — nicht das Nahen Tristans — seine Aufmerksamkeit während des „Vorspiels“ in Anspruch nimmt. Eine Untersuchung des Orchestersatzes, sowie der folgenden Szene wird die Richtigkeit unserer Annahme beweisen.
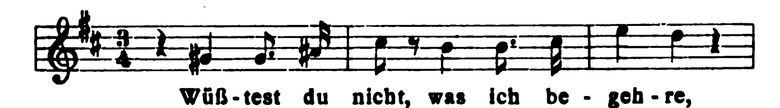
Den ganzen Orchestersatz bis zu den ersten Worten Tristans wollen wir in drei Teile zerlegen. Die ersten 15 Takte sind ganz von dem Motiv 1 beherrscht, dann tritt mit dem 16. Takt ein neues Motiv auf:
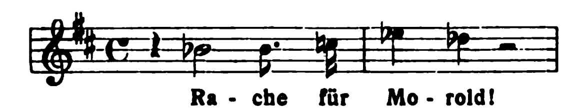


An dieser Stelle, wo zum erstenmal das sogenannte „Heldenmotiv Tris-

tans" aussetzt und wo gleichzeitig der bisherige dreitaktige Rhythmus vier Takte lang einem zweitaktigen weicht, tritt Tristan nach Partitur und Klavierauszügen, sowie nach der ausdrücklichen Anordnung des Meisters (s. Lilli Lehmann, S. 14) auf. Nach diesen vier Takten ist der Rhythmus wieder dreitaktig, und das Motiv 1 erscheint wieder, abwechselnd mit dem Schicksalsmotiv.
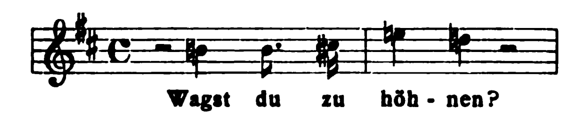
Betrachten wir jetzt das Zwiegespräch zwischen Tristan und Isolde, so gewahren wir zu unserem Erstaunen, daß dies angebliche Tristanmotiv sich nirgends auf Tristan, sondern immer auf Isolde bezieht. Nicht allein begleitet, unterstützt und unterstreicht es die meisten Sätze Isoldens, diese singt auch wiederholt auf den Noten des Motivs; gleich ihre ersten Worte:
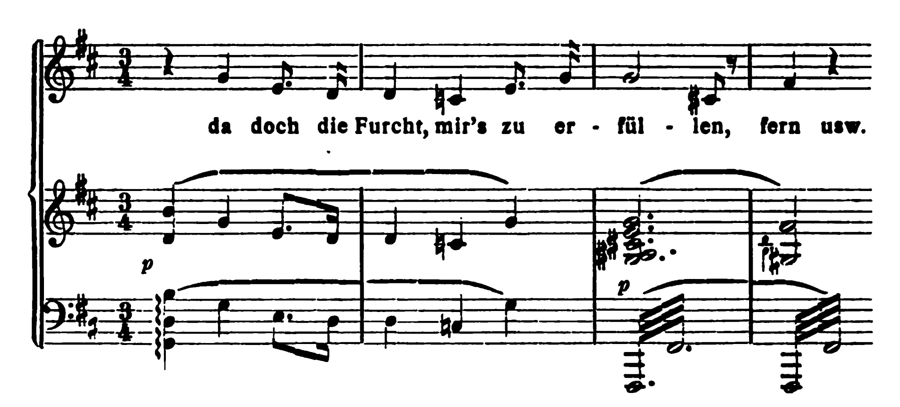


dann die zornsprühenden:



und:



In dem ganzen Zwiegespräch bis zum „Sühneeid" bezieht sich das „Motiv 1" ausschließlich auf Isolde; am besten kann man es wohl als das „Motiv der tragischen Entscheidung" bezeichnen. Nur so versteht man die volle, tiefe Bedeutung dieser Tonfolge, die nicht heldenmäßig-schwungvoll zu verstehen ist, sondern als Ausdruck eines krampfhaft schmerzlichen Zusammenfassens aller seelischen Kräfte. So lange Isolde die Entscheidung in ihrer Hand hält, begleitet das Motiv ihre Reden; in dem Moment, in dem Tristan den Becher ergreift, um den Tod zu trinken, und also die Entscheidung in seine Hand nimmt, ertönt es im Orchester, und er singt dann seinen „Sühneeid" auf den Noten dieses Motives. Wir verstehen jetzt, daß dies Motiv die Alleinherrschaft haben muß, von der Meldung Kurwenals bis Tristans Auftritt; wir verstehen, daß es in diesem Moment für einen Augenblick weichen und einem „Tristan-Motiv", dem Motiv 2, Platz geben muß. Dieses Motiv charakterisiert Tristans ehrerbietige Zurückhaltung Isolden gegenüber, oder, wie diese meint, seine „Furcht":



Wir verstehen, daß Motiv 1 gleich wieder einsetzt, mit dem Schicksalsmotiv abwechselnd: Tristan und Isolde stehen jetzt einander gegenüber, und das Schicksal beider ist durch Isoldens unerschütterlichen Entschluß besiegelt. Wir verstehen, daß Isoldens erste Worte:

Wüßtest du nicht
was ich begehre,

auf diesen Tönen gesungen werden, denn sie weiß, was sie begehrt — ganz analog, wie sie später

Hart am Ziel

auf den Noten des Todesmotivs singt, weil der Zuschauer wissen soll, daß sie mit dem „Ziel" den Tod meint.
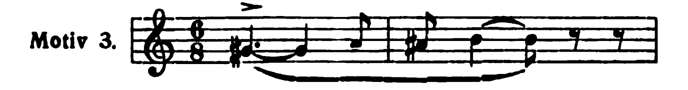
Wir verstehen, daß

Rache für Morold

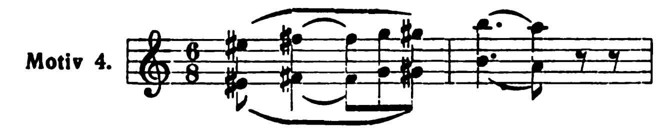
der Deckmantel ist, unter dem sie den Entschluß, die Verschmähung ihrer Liebe an Tristan zu rächen, verbirgt, wie wir mitfühlen, daß der vermutete Hohn Tristans diesen Entschluß nur noch unerschütterlicher machen kann.

Wäre Motiv 1 wirklich Tristans Heldenmotiv, dann wäre es doch ganz sonderbar, daß Wagner von seinem ersten Berliner Tristan, Albert Niemann, ausdrücklich verlangte, daß er beim Einsetzen eines ganz anderen Motives auftreten sollte! Dann wäre ja der große Wagner-Darsteller im Recht, wenn er sich über die ausdrückliche Anweisung des Meisters später hinwegsetzte und gleich beim Erklingen des ersten Tones des „Vorspieles" die Vorhänge weit auseinander ziehen ließ, um darauf langsam vom Steuer die Stufen herunter- und in das Zelt der Isolde hineinzuschreiten.

Ein interessantes Licht fällt auf das Motiv 1, wenn wir seine Entstehungsgeschichte untersuchen. In der musikalischen Einleitung zum ersten Akt tritt im zweiten Takt ein kurzes chromatisches Thema auf:

Motiv 3. 

das wohl am besten als Motiv der Liebessehnsucht bezeichnet werden kann und sich, teils in dieser Gestalt, teils in verschiedenen Umbildungen, durch das ganze Werk als eins der allerwichtigsten Hauptmotive zieht. Eine Steigerung des Motivs 3, die gleich am Anfang der Einleitung vorkommt und auch später im Drama oft wiederholt wird, ist:



Aus diesem Motiv ist Motiv 1 durch geringe Veränderungen gebildet; Motiv 4 wird deshalb auch meistens als Tristanmotiv bezeichnet — aber mit Unrecht: es ist einfach eine Steigerung des Sehnsuchtsmotives. Verlassen wir jetzt die Einleitung, dann sehen wir, daß Motiv 3 zum erstenmal wieder auftritt, als Isolde mit tief bitterem Schmerz die

zahme Kunst
der Zauberin,
die nur Balsamtränke noch brau't!

höhnt; wenn Isoldes Zorn dann mächtig anschwillt, setzt das Motiv wieder ein, und Isolde singt:

zu tobender Stürme
wütendem Wirbel!

sogar auf den Tönen dieses Motives. Das zeigt gleich von Anfang an dem Hörer, der das Vorspiel ganz verstanden und mitempfunden hat, daß es die unbezwingliche Liebessehnsucht Isoldens ist, die ihren Zorn auflodern läßt. Das Entstehen des Motivs 1 aus dem Sehnsuchtsmotiv zeigt uns in genau derselben Weise, daß der unerschütterliche Entschluß Isoldens, den Tod beider herbeizuführen, nur ein Ausschlag ihrer Sehnsucht nach dem heißgeliebten Mann ist.

Die Macht der Gewohnheit, die Macht eingewurzelter Vorstellungen kann ihre Allgewalt wohl kaum besser bewähren, als wenn sie — wie in diesem Falle — eine geniale Künstlerin, die sich mit Liebe und Intelligenz in ein Kunstwerk vertieft hat, auf solche Irrwege führt, daß sie den Charakter eines Orchesterzwischenspieles, dessen richtiges Erfassen doch gerade für ihr Spiel so eminent wichtig ist, ganz und gar verkennen konnte. Daß nicht einmal die Vorschrift Wagners: „Isolde, ihr ganzes Gefühl zur Entscheidung zusammenfassend, schreitet langsam mit großer Haltung dem Ruhebette zu“, sie zum Überlegen bringen konnte! Daß sie schreiben kann (Seite 41):

„Dazu habe ich zu bemerken, daß Isolde nur wenig Zeit für ein ganz kurzes mimisches Spiel zu Gebote steht und sie je weniger, je besser tut. Alles harrt mit gespannter Aufmerksamkeit dem Helden entgegen. Diese Aufmerksamkeit gehört




Tristan ganz allein und darf von niemandes Spiel unterbrochen, nicht einmal auf Isolden abgelenkt werden."

Gewiß, die Aufmerksamkeit ist auf das Nahen Tristans gerichtet, aber hauptsächlich doch nur, weil wir — und hier wieder namentlich der Isolde wegen — auf die Begegnung der beiden gespannt sind. Diese Spannung wird aber gerade dadurch seelisch vertieft und verinnerlicht, daß sie auf Isolde konzentriert wird, indem sie sich in ihrem Mienen- und Gebärdenspiel spiegelt. Es ist deshalb von der allergrößten Wichtigkeit, daß keine mißverstandene Bescheidenheit die Darstellerin der Isolde zurückhält, die ganze Zeit von Kurwenals Meldung bis Tristans Auftritt für sich und ihr Spiel ausschließlich in Anspruch zu nehmen. —

Aus dem großen Gespräch zwischen Tristan und Isolde möchte ich nur ein paar Punkte herausheben:

Tristan: Was schwurt ihr, Frau?
Isolde: Rache für Morold!
Tristan: Müht euch die?
Isolde: Wagst du zu höhnen?
Angelobt war er mir,
der hehre Irenheld;
seine Waffen hatt' ich geweiht,
für mich zog er in Streit . . .
Tristan (bleich und düster):
War Morold dir so wert,
nun wieder nimm das Schwert...

Außer dem späteren höhnischen:

Ihren Angelobten
erschlug ich ihr einst,
sein Haupt sandt' ich ihr heim . . .

ist diese Stelle die einzige im ganzen Werk, die die Beziehungen zwischen Isolde und Morold erwähnt. Hat aber Tristan von diesen Beziehungen Kenntnis gehabt? Von vornherein könnte es höchst unwahrscheinlich — fast unmöglich — erscheinen, daß Tristan nicht wissen sollte, daß der Heerführer der Iren, mit dem er gekämpft und den er getötet hatte, mit der Tochter seines Königs verlobt gewesen war. Und doch ist es sehr wohl möglich, daß niemand — selbst Tristan nicht — von dem Verhältnis gewußt hat. Es ist eine ganz natürliche und ungezwungene Annahme, daß Morold um die Hand Isoldens geworben und von ihrem Vater eine Zusage erhalten hatte, daß aber das öffentliche Verlöbnis aufgeschoben wurde, bis er als Sieger über die aufrührerischen Engländer zurückkäme: dann sollte er — als höchsten Lohn seiner Tat — öffentlich als „Angelobter" Isoldens proklamiert werden. Er zog also in den Krieg, um die Hand Isoldens zu erkämpfen:

Für mich zog er in Streit.

Ich bin überzeugt, daß Wagner sich das Verhältnis ungefähr so gedacht hat; dann versteht man auch, daß der Irenkönig, der das Verlöbnis von dem Erfolg Morolds abhängig gemacht hatte, gar nicht daran dachte,

einen besonderen Vergleich zwischen Isolde und Morolds Töter zuwege zu bringen, wogegen Isolde, die die Waffen des Irenhelden geweiht hatte, sich noch immer als dessen Anverlobte fühlte.

Wenn Tristan, der keine Ahnung davon hatte, daß Isolde ihn liebe, gewußt hätte, wie das Verhältnis zwischen ihr und Morold gewesen, wie hätte er dann:

Müht euch die?

als Antwort auf ihren Ausruf:

Rache für Morold!

sagen können; er will sie ja doch nicht höhnen.

Auch der unmittelbar vorhergehende Wortwechsel bestätigt diese Auffassung:

Isolde: Blutschuld
schwebt zwischen uns.
Tristan: Die ward gesühnt.
Isolde: Nicht zwischen uns!
Tristan: Im off'nen Feld,
vor allem Volk
ward Urfehde geschworen.

Hieraus geht doch deutlich hervor, daß Tristan keine Ahnung davon hatte, daß er Morolds wegen eine besondere Schuld gegen Isolde zu sühnen habe, eine Schuld, die wegen des persönlichen Charakters des Verhältnisses zwischen Isolde und Morold in die allgemeine politische Sühne nicht inbegriffen sein konnte.

Wir müssen also unbedingt annehmen, daß Tristan von diesem Verhältnis nichts gewußt hat, und verstehen dann auch, daß er imstande gewesen, ihre Heilkunst in Anspruch zu nehmen; es würde doch sonst geradezu eine Gemütsroheit, einen totalen Mangel an geistiger Vornehmheit voraussetzen, wenn er, der Morold getötet, der sein Haupt mit Hohn „heimgesandt" hatte, sich gerade von ihr heilen ließ. Es kann deshalb den Darstellern des Tristan nicht warm genug empfohlen werden, ihr Spiel so zu gestalten, daß der Zuschauer deutlich erkennt: Hier erfährt Tristan zum erstenmal, daß Morold Isolden angelobt gewesen! —

Die Erklärung, die Lilli Lehmann von:

Des Schweigens Herrin
heißt mich schweigen:
faß' ich, was sie verschwieg,
verschweig' ich, was sie nicht faßt.

gibt, kann ich nicht gutheißen. Was Tristan jetzt „faßt", kann unmöglich Isoldens Liebe, die er erst viel später „ahnt", sein. Was er ihr sagt, ist ganz einfach: Da du, wie ich jetzt weiß, an der „Urfehde" nicht teilgenommen hast und mich noch immer als deinen ärgsten Feind betrachtest, dessen Tod und Vernichtung als Rache für Morold dein höchster Wunsch ist, wirst du nie fassen können, daß ich dich liebe und nur aus Dankbarkeit gegen dich diese unselige Brautfahrt unternommen habe. Deshalb muß ich schweigen, wie du dich ja auch bis jetzt als „des Schweigens Herrin"

(d. h. nach Wagners eigener Erklärung: Meisterin des Schweigens) erwiesen hast. —

Es ist eine Frage, die nicht so ganz leicht zu beantworten ist: Wann versteht Tristan, daß der Sühnetrank für ihn den Tod bedeutet? Ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich behaupte, daß er zu dieser Erkenntnis kommt, unmittelbar bevor er „wild auffahrend"

Los den Anker!
Das Steuer dem Strom!
Den Winden Segel und Mast!

singt und „Isolden ungestüm die Trinkschale entreißt." Isolde hat ihm soeben mit schneidendster Selbstironie auseinandergesetzt, was für eine tötliche Kränkung er ihr zugefügt. Sie hat es in einer solchen Art und Weise getan, daß es ihm klar sein muß, daß es dafür kein Vergeben, keine Sühne geben kann. Wenn sie trotzdem ihre Rede mit den Worten schließt:

So guter Gaben
holden Dank
schuf mir ein süßer
Sühne-Trank:
den bot mir ihre Huld,
zu büßen alle Schuld."

dann kann er nicht im Zweifel sein, daß es der Tod ist, den sie ihm anbietet. Bei den früheren Erwähnungen des Sühnetrankes mag er erstaunt darüber sein, daß sie ihm Sühne anbietet, eine leise Ahnung kann auch allmählich in ihm aufsteigen, welcher Art diese Sühne sein mag — volle Gewißheit kann er aber nach meiner Überzeugung erst an der oben genannten Stelle gewinnen. Sobald er nun mit Sicherheit verstanden hat, fährt er wild auf, ergreift den Becher mit dem festen Entschluß, den angebotenen Tod sofort zu trinken. Vorher will er ihr aber in dunklen Worten sagen, wie es um ihn bestellt ist; deshalb spricht er den „Sühneeid", dessen Erklärung — meinem Gefühle nach — Lilli Lehmann nicht ganz gelungen ist. Ich möchte ihn lieber folgendermaßen auslegen:

Tristan's Ehre —
höchste Treu'!

das heißt: ich habe meine Ehre darangesetzt, immer die höchste Treue zu zeigen. Auch dir gegenüber habe ich „höchste Treue" bewiesen: dem eignen Erbe entsage ich, um dir „der Welt begehrlichsten Lohn", „die herrlichste der Kronen" zum Dank für deine Wohltat anbieten zu können.

Tristan's Elend —
kühnster Trotz!

das heißt: nachdem es mir zum Bewußtsein gekommen, daß ich dich liebe, ist es mein Elend gewesen, daß ich, um meine Ehre zu wahren, meiner Liebe zum Trotz, das angefangene Werk, die Brautwerbung, vollenden mußte.

Trug des Herzens!

das heißt: dadurch ist mein Herz um sein Glück betrogen worden.

Traum der Ahnung!

das heißt: eine Ahnung sagt mir aber, daß auch du mich liebst.

Nach „Traum der Ahnung“ steht in der Dichtung ein „:“, womit Wagner jedenfalls ausdrücken will, daß nach all dem vorhergegangenen jetzt die Konklusion kommt:

ew'ger Trauer
einz'ger Trost:
Vergessens güt'ger Trank!
Dich trink' ich sonder Wank!

Daß diese vier Zeilen sich ausschließlich auf „Traum der Ahnung“ beziehen sollten, daß also eine Ahnung ihm sage, daß die Sühne der Tod sei, ist ausgeschlossen. Welcher Art der Trank ist, „ahnt“ er nicht, das weiß er, das muß er, wie oben erklärt, nach Isoldens langer ironischer Rede ganz genau wissen — was auch aus seinen eigenen Worten ganz deutlich erhellt:

Los den Anker!
Das Steuer dem Strom!
Den Winden Segel und Mast! —
Wohl kenn' ich Irland's
Königin,
und ihrer Künste
Wunderkraft:
den Balsam nützt' ich,
den sie bot;
den Becher nehm' ich nun,
daß ganz ich heut' genese!

Als Kuriosum möchte ich nur noch erwähnen, daß der Tristan der Großen Oper in Paris, Herr E. van Dyck (der frühere Wiener Heldentenor), die Stelle:

Los den Anker!
Das Steuer dem Strom!
Den Winden Segel und Mast!

als einen Befehl an die Mannschaft auffaßt! Gegen dies ungeheuerliche Mißverständnis ist es aber in Deutschland gewiß jetzt überflüssig anzukämpfen. —

Die Zeiten dürften wohl jetzt endgültig vorbei sein, wo man auch über die Bedeutung des „Liebestrankes“ noch im Zweifel war. Mit so wenig Verständnis wird wohl niemand, der ein öffentliches Urteil abzugeben hat, das Werk jetzt lesen, daß er, wie früher so viele Rezensenten, glauben könnte, die Liebe Tristans und Isoldens sei erst durch den Trank geweckt worden. Allerdings, wer aus dem ersten Akt nicht herauslesen oder -hören kann, daß beider Herzen, lange ehe sie den Becher leeren, von der heftigsten Liebe entflammt sind, der wird durch Tristans eigene Worte im zweiten Akt auch nicht viel klüger werden:

O Heil dem Tranke!
Heil seinem Saft!
Heil seines Zaubers
hehrer Kraft!
Durch des Todes Tor,
wo er mir floß,
weit und offen
er mir erschloß,
darin ich sonst nur träumend gewacht,
das Wonnereich der Nacht.
Von dem Bild in des Herzens
bergendem Schrein
scheucht' er des Tages
täuschenden Schein,
daß nachtsichtig mein Auge
wahr es zu sehen tauge. —

Was Lilli Lehmann zur Charakterisierung der einzelnen Personen, namentlich Isoldens und Brangänens, schreibt, ist vorzüglich und im höchsten Grade beachtenswert, wie die kleine Schrift natürlich überhaupt reich an Bemerkungen ist, die sowohl die Darsteller wie die Regisseure beherzigen sollten. Ganz besonders habe ich mich über ihre Regiebemerkungen zum Schluß des ersten Aktes gefreut; fast nie und nirgends sieht man ihn so ausgeführt, wie er doch von Wagner vorgeschrieben ist, und trotzdem Brangäne im zweiten Akt singt:

Da dort an Schiffes Bord
von Tristan's bebender Hand
die bleiche Braut
kaum ihrer mächtig
König Marke empfing —,

trotzdem wird der Schluß auf den meisten Bühnen so arrangiert, daß man annehmen muß, diese Begegnung mit König Marke finde unmittelbar nach dem Schließen des Vorhanges statt. Wegen der Wichtigkeit der Stelle erlaube ich mir zu zitieren, was Lilli Lehmann schreibt (S. 10):

„Mit dem Schrei:

Tristan!
Muß ich leben?

sinkt Isolde Tristan (mit dem Rücken) an die Brust, ihr Haupt lehnt an seiner rechten Schulter. In dieser Stellung bleiben sie, bis Tristan ausgerufen hat:

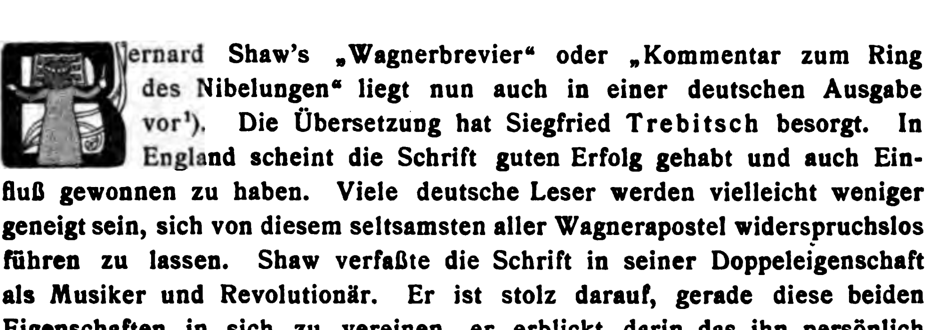
O Wonne voller Tücke!
O Trug-geweihtes Glücke!

denn seine Worte beziehen sich darauf. Sofort wird Isolde von Brangäne an der linken, von Tristan an der rechten Hand, halb ohnmächtig nach dem Hintergrunde schwankend, König Marke entgegengeführt. Der Vorhang schließt sich schnell."

Schluß folgt







BERNARD SHAW UND SEIN WAGNERBREVIER

von Paul Moos-Ulm

Bernard Shaw's „Wagnerbrevier" oder „Kommentar zum Ring des Nibelungen" liegt nun auch in einer deutschen Ausgabe vor[1]. Die Übersetzung hat Siegfried Trebitsch besorgt. In England scheint die Schrift guten Erfolg gehabt und auch Einfluß gewonnen zu haben. Viele deutsche Leser werden vielleicht weniger geneigt sein, sich von diesem seltsamsten aller Wagnerapostel widerspruchslos führen zu lassen. Shaw verfaßte die Schrift in seiner Doppeleigenschaft als Musiker und Revolutionär. Er ist stolz darauf, gerade diese beiden Eigenschaften in sich zu vereinen, er erblickt darin das ihn persönlich auszeichnende Merkmal, das ihn vor allem berechtige, über Wagner zunächst in England ein Wort mitzureden.

Über den „Revolutionär" Shaw ein wohlbegründetes Urteil zu fällen, müssen wir anderen überlassen. Eine Musikzeitschrift ist dazu wohl nicht der geeignete Ort, und ihre Mitarbeiter sind vermutlich auch nicht die kompetentesten Richter. Nichtsdestoweniger möchte ich mir als deutscher Bürger und Reichstagswähler — ganz privat und unter uns — die Meinung auszusprechen erlauben, daß Shaw's politisches Bekenntnis einen höchst verworrenen Eindruck macht und ganz und gar nicht geeignet ist, zu imponieren. Shaw bekennt sich zum Anarchismus und verlangt, daß der Protestantismus sich nach dieser Richtung weiter entwickele. Schließlich kommt er aber zu dem Ergebnis, daß auch der Anarchismus kein Universalmittel bedeute. Er ist der Meinung, daß die Mehrzahl der gegenwärtig in Europa wohnenden Menschen gar nicht zu existieren brauchte; daher werde die Menschheit keinen entscheidenden Fortschritt machen, bevor sie sich nicht ernstlich und wissenschaftlich die Aufgabe stelle, zuverlässiges Menschenmaterial zu züchten. Shaw wird gut daran tun, sich zwecks Erreichung dieses Zieles mit der Lehre jenes Wiener Professors vertraut zu machen, der die Menschenzüchtung nach einem bestimmten System entdeckt zu haben glaubte. Hoffentlich wird aber Shaw's eigener Einfluß auf die geplante Regeneration kein allzu großer sein, sonst möchte es kommen, daß die Rasse der Zukunft zwar Überfluß an Witz, Geist und

[1]) S. Fischer, Berlin 1908.



Scharfsinn, zugleich aber auch einen bedenklichen Mangel an Einfachheit und Klarheit des Denkens aufweist.

Geistvoll-verschroben, wie er ist, tritt Shaw an Wagners Nibelungendramen heran und sucht sie seinen eigenen Gedanken gemäß zu interpretieren. Es kann nicht anders sein, als daß sich dabei eine Verzerrung ergibt. Shaw nimmt den „Ring" nicht als ein Kunstwerk schlechthin, sondern findet, da er nun doch einmal Musiker und Revolutionär zugleich ist, in Wagners Dramen die sozialwissenschaftlichen Ideen dargestellt, die Europa um die Mitte des vorigen Jahrhunderts bewegten und von Wagner durch den Dresdener Aufstand deutlich erfaßt worden seien. In der Sklaverei der Nibelungen und der Tyrannei Alberichs erkennt Shaw die Abbildung unseres kapitalistisch-industriellen Systems vom Standpunkte der Sozialisten aus. Alberich gilt ihm als der Typus des geschworenen Plutokraten und modernen kapitalistischen Unternehmers, der sich als Fabrikbesitzer die Arbeit von Hunderten dienstbar macht und selbst in Üppigkeit lebt, während seine Heloten darben und hinwelken. Demgegenüber repräsentiert Wotan Gottheit und Königtum, Loge die Logik und Einbildungskraft oder Gehirn ohne Herz, Fricka das Staatsgesetz. Siegfried aber ist eine total unmoralische Persönlichkeit geworden, ein geborener Anarchist, das Ideal Bakunin's und eine Vorahnung des Nietzscheschen Übermenschen. Shaw stellt es seinen Lesern immerhin frei, ob sie Siegfried einen Anarchisten oder, da dies ehrbarer klinge, lieber einen Neuprotestanten nennen wollen. Die Erschaffung der Siegfriedgestalt erscheint ihm als die unvermeidlichste dramatische Konzeption des 19. Jahrhunderts, das gerade einer solchen durch den Umsturz Ordnung bringenden Individualität bedurft habe.

Durch diese Verquickung der Siegfriedgestalt mit den politisch-sozialen Verhältnissen jener Zeit wird nun in den „Ring", wie Shaw ihn auffaßt, ein sonderbarer Zwiespalt hineingetragen. Die Zeitverhältnisse führten ja zunächst zur Unterdrückung der revolutionären Bestrebungen: nicht Siegfried kam, sondern Bismarck, und Röckel war ein Gefangener. Für den Revolutionär und Anarchisten Shaw ist der Sieg Bismarcks gleichbedeutend mit dem Siege der Reaktion. Als Wagner die „Götterdämmerung" beendete, war nach Shaw der Mißerfolg Siegfrieds und der Triumph der Wotan-Loge-Alberich-Dreieinigkeit zur Tatsache geworden. Daraus ergab sich nun, meint Shaw, für Wagner ein unlösbarer Konflikt, da Shaw ja doch unentwegt an der Fiktion festhält, daß Wagner im „Ring" die sozialpolitischen Zeitverhältnisse habe darstellen wollen. Nach der Meinung des englischen Musikers und Revolutionärs hätte Wagner eigentlich nun den „Siegfried" in den Papierkorb werfen und den „Ring" von der „Walküre" ab neu schreiben müssen. Alsdann hätte der „Ring" konsequenter-

weise aufgehört, eine Nibelungendichtung zu sein, wäre vielmehr ins moderne Kostüm übertragen worden mit Zylindern statt Tarnhelmen, Fabriken statt Nebelheimen, Villen statt Walhallas. Shaw beklagt es, daß Wagner zu dieser ebenso notwendigen, wie radikalen Änderung nicht mehr imstande gewesen sei, da sie sogar seine Riesenkraft und Ausdauer überstieg. Auf diese Weise kommt Shaw zu dem Ergebnis, daß der „Ring“ im Grunde ein unbeendetes und für immer unbeendbares Werk blieb. Den Abschluß, den Wagner selbst dem Ganzen gab, hält Shaw für einen traurigen Notbehelf.

Das führt uns hinüber zu dem Musiker Shaw, der ein ebenso absonderlicher Geselle ist wie der Revolutionär. In der Beurteilung Wagners gehen diese beiden Kameraden einträchtig Hand in Hand; was der eine behauptet, bestätigt der andere voll Bereitwilligkeit. Auch der Musiker Shaw glaubt, daß der „Ring“ einen gänzlich unzulänglichen Abschluß gefunden habe. Bei der näheren Ausführung und Begründung dieser Meinung verfährt er aber geradeso leichtsinnig wie der Revolutionär. Es ist ja gewiß über die späteren Dramen Wagners noch nicht das letzte Wort geschrieben und gesprochen worden. Es liegt hier sogar das wichtigste musikalische Problem der Gegenwart, noch wichtiger als die Frage nach der wahren Bedeutung von Reger und Richard Strauß. Der Revolutionär und Musiker Shaw ist in all seiner Verwegenheit aber nicht der Mann, dies wichtigste musikalische Problem unserer Zeit zu lösen oder auch nur der Lösung näher zu bringen; sein sprühender und funkelnder Geist steht dieser Frage, wenn man näher zusieht, in musikalisch-kritischer Ohnmacht gegenüber, alles Blendwerk und Raketenfeuer behenden Witzes hilft nicht darüber hinweg, daß es ihm an wahrer Sicherheit des musikalischen Urteils gebricht. Was er sagt, ist bizarr, willkürlich und läßt eine ernstliche Diskussion gar nicht zu. Wie aus der Pistole geschossen kommt seine Behauptung daher, daß mit dem Zwiegesang am Schluß des „Siegfried“ das Drama sich in eine große Oper verwandle, daß der „Ring“ von hier ab aufhöre, philosophisch zu sein, und didaktisch werde. Siegfried sei jetzt nur noch der *primo tenore robusto* eines Opernbuches, Hagen ein Opernschurke. Die „Götterdämmerung“ ist für Shaw nichts anderes als „eine ausgewachsene große Oper“, die den Opernchor in voller Parade auf die Bühne stelle, und zwar so, daß er sich ja nicht unterstehe, die Primadonna in ihren schmetternden Tiraden zu stören. Shaw findet in der „Götterdämmerung“ theatralischen Schwulst, der an Meyerbeer und Verdi erinnere. Ihr Verhältnis zu den vorhergehenden drei Dramen setzt er der Art gleich, wie Rossini zuweilen ernste Kompositionen mit einem Galopp abgerundet habe. Er glaubt sie charakterisiert durch den Mangel jeder Einfachheit und Würde, durch die Unmöglichkeit einer glaubwürdigen



Bühnendarstellung und durch die äußerst theatralische Konvention, die über diese Unmöglichkeit hinweghelfen soll. Siegfrieds Eintreffen im ersten Akt erfolgt, nach Shaw, mit „opernhafter Rechtzeitigkeit", bei dem Schwur der Blutbrüderschaft bricht „der alte Opernfuror auf spaßhafte Weise in Wagner hervor", auch im zweiten Akt schwört Siegfried einen „grandiosen Opernschwur", Brünnhilde, Gunther und Hagen „brechen in ein herkulisches Trio aus", sogar den Abschiedsgesang des auf den Tod verwundeten Siegfried bedenkt Shaw mit seinem törichten Spott. Er meint, Siegfried richte sich nach alter Opernsitte noch einmal auf und singe ungefähr dreißig Takte an seine Geliebte, bevor er sich schließlich bei den Klängen der berühmten Trauermusik fortschaffen lasse. Im Sieglinden-Brünnhildenthema des Schlusses vermißt Shaw jede dramatische Logik, er kann ihm wirklichen musikalischen Wert nicht zuerkennen, glaubt, daß es ebensogut die Lieblingssteigerung einer volkstümlichen sentimentalen Ballade sein könnte, und nennt es schließlich den bettelhaftesten Satz der ganzen Tetralogie. Auf derselben musikalisch-kritischen Höhe stehen die weiteren Behauptungen Shaw's. Für das Verständnis der Leitmotive Wagners genügt nach seiner Meinung die Unterscheidungsfähigkeit für Militärsignale. Wagners Tonmalereien stellt er den naiven Schilderungen Haydns an die Seite. Außerdem unterscheidet er auch in der musikalischen Gestaltung Vers und Prosa. Mozart hält er für einen musikalischen Verskünstler. Welches Gewicht diesen und ähnlichen Äußerungen beizumessen ist, mag daraus entnommen werden, daß Shaw glaubt, die dramatisch wirksamsten Finali Mozarts seien „mehr oder weniger in Sonatenform wie symphonische Sätze geschrieben" und daher als musikalische Prosa zu bezeichnen.

Der Spötter Shaw mokiert sich über das „Universalmitttel" der Liebe in „Siegfried" und „Götterdämmerung", er sieht darin das Überbleibsel einer unreifen, opernhaften Auffassung der Geschichte. Er selbst gewinnt als „vernünftiger Jünger" aus dem „Ring" nicht den Glauben an die Liebe, sondern den an das Leben selbst, das als unermüdliche Kraft beständig vorwärts und aufwärts treibe. In den Abschiedsworten der Brünnhilde findet er nicht etwa den Ausdruck eines reinen Gefühls, sondern den heftiger sexueller Leidenschaft.

Shaw, der Philosoph, spricht nicht wie andere gewöhnliche Sterbliche von Schopenhauers „Metaphysik", sondern — um auch hier seine über alles Alltägliche erhabene Originalität zu beweisen — von dessen „Metaphysiologie" und glaubt überdies noch, durch diese Bezeichnung Mißverständnissen vorzubeugen. Zugleich konstatiert er die verwunderliche Tatsache, daß die politische Philosophie Siegfrieds derjenigen Schopenhauers gerade entgegengesetzt sei.

Auf den typischen modernen Deutschen ist Shaw gar nicht gut zu

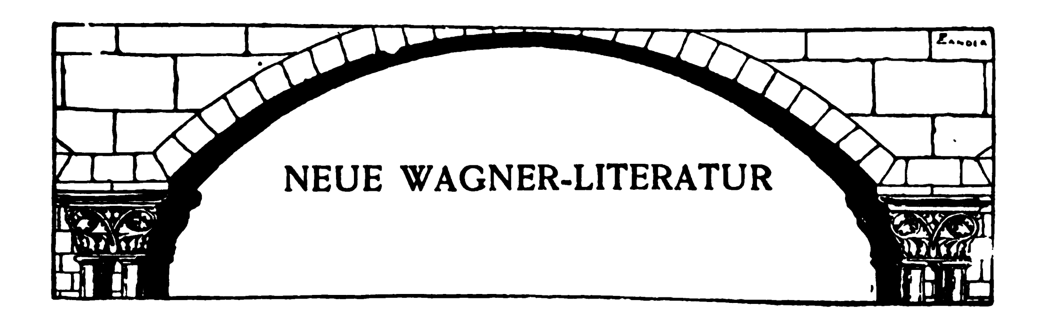
sprechen; er macht sich auf jede nur mögliche Weise über ihn lustig, verspottet ihn und seine „höheren Triebe", über die er selbst sich so sehr erhaben fühlt. Man darf wohl fragen, warum Shaw seine Bücher überhaupt ins Deutsche übersetzen läßt, da er doch eine so geringe Meinung von der Mehrzahl der deutschen Leser hat? Er mag sich hüten vor dem gelehrten und gewissenhaften Deutschen, den er verhöhnt! Der Pfeil möchte leicht mit verschärfter Spitze auf ihn selbst zurückfliegen! Der deutsche Leser fühlt sich ihm durchaus gewachsen, amüsiert sich über die Harlekinsprünge seines Witzes und lacht den geistvollen Einfaltspinsel überall da aus, wo er's verdient.

Auch über Bayreuth ergießt Shaw die Lauge seines Spottes. Er findet, daß die Deutschen abscheulich singen, dabei aber physisch ganz prächtig gedeihen. Aus dem finanziellen Ergebnis Bayreuths zieht der närrische Kauz den Schluß, daß das Publikum Sommertheater ersten Ranges brauche. Zugleich ist er aber Engländer genug, um diese Attraktion seinem eigenen Lande zu wünschen. Und das ist schließlich des Pudels Kern. Shaw kommt zu dem Ergebnis, daß man in England selbst Wagnerfestspiele veranstalten solle, er sieht keinen einzigen Grund, weshalb nicht ebenso gute und bessere Aufführungen des „Ring" in England zustande gebracht werden könnten wie in Bayreuth. Wagners Partituren sind ja nun doch einmal auf der Welt und allen Nationen in gleicher Weise zugänglich! Vielleicht entschließt sich ein englisches Konsortium, Shaw selbst als Direktor des neu zu gründenden Unternehmens anzustellen. Sein Witz und rascher Geist lassen ihn ja als für diesen Posten prädestiniert erscheinen. Sehr richtig hat er schon erkannt, daß die größte Gefahr für das künftige englische Wagnertheater in den vielen Gesangslehrern liegt, die England überschwemmen, und daß Rettung nur von denen kommen kann, die zu arm sind, um Stunden zu nehmen.

Wir wollen jedoch nicht so ungerecht sein, über allen diesen Bizarrerieen zu vergessen, daß Shaw im Grunde doch ein geistvoller, origineller, selbständiger Kopf ist, daß er hoch über die bloß verständige Mittelmäßigkeit hervorragt, vor allem aber über die eigentliche deutsche Wagner-Orthodoxie im engeren Sinn, die zum Teil ja in beschränkten Persönlichkeiten ihre wenig sympathische Verkörperung findet. Wenn diese Herren überhaupt einer Belehrung zugänglich wären, so könnten sie sich von Bernard Shaw darüber aufklären lassen, daß das echte Wagnerianertum nicht in hündischer Unterwürfigkeit und kritiklos-blinder Verhimmelung besteht. Ist Shaw zwar bizarr, so ist er doch auch anregend; ist er zwar spottsüchtig, so doch auch offenherzig und mutig. Und schließlich tritt er ja für Wagner wie für Ibsen mit allen seinen Kräften ein. Sein Spott ist in diesem Falle nicht Selbstzweck, er braucht ihn eben, um sich als Schriftsteller überhaupt seiner

Eigenart gemäß betätigen zu können; nur in der Paradoxie entzünden sich die Blitze seines Geistes. In Wirklichkeit hat er sich eingehend und liebevoll mit Wagners Lebenswerk beschäftigt, ist keineswegs ein Neuling in diesen Dingen. Beherzigenswert ist sein Ausspruch, daß Wagner nicht am Anfang, sondern am Ende einer Bewegung stand. Sehr wohl erkennt er auch, daß Wagners Angriff auf Meyerbeer unvermeidlich und unpersönlich war. Er ist erfahren genug, zu wissen, daß Wagner beinahe unbeschränkt gegen sich selbst zitiert werden kann, und daß auch seine Erklärungen der eigenen Werke häufig aus subjektiv zufälligen Bedingungen entsprangen. Mit Recht verficht Shaw den Standpunkt, daß nicht immer der Künstler selbst die beste Auskunft über sein eigenes Werk geben kann. Er zitiert bei dieser Gelegenheit das bekannte Wort Wagners aus dem Briefe an Röckel vom 23. August 1856. Aufrichtige Verehrung und Bewunderung bringt Shaw allen Großmeistern der deutschen Musik entgegen. Die Versuche, Wagner im Musikdrama zu überwagnern, bezeichnet er als aussichtslos. Daß er zugleich aber doch für den einzig berufenen Nachfolger Wagners den Komponisten der „Salome“ hält, dem ja auch die deutsche Ausgabe des „Wagnerbreviers“ gewidmet ist, darin mag ein neuer und letzter Beweis für die in seinem blendenden Geiste doch herrschende Unklarheit liegen.





Richard Wagners photographische Bildnisse. Mit einem Vorwort von Albert Vanselow. Verlag: Bruckmann, München 1908.

Ein ausgezeichneter Gedanke, diese Biographie in Bildern! Die meisten und jedenfalls besten Lichtbilder, im ganzen 34 aus den Jahren 1860—82 sind hier in vorzüglicher Wiedergabe vereinigt. Das Haus Wahnfried hat seinen Besitz an Bildern in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt. Überall ist die Jahreszahl und der Photograph angegeben. Wir haben also eine reichhaltige, wissenschaftlich brauchbare Bildersammlung vor Augen. Die zahlreichen Porträts von Künstlerhand sind mit Absicht ausgeschlossen. „Das Künstlerauge sieht individuell, und gerade die größten Porträtisten Wagners, ein Lenbach, ein Herkomer, geben das Geschaute mit einem starken Zusatz persönlichen Empfindens wieder.“ „Die Kamera dagegen ist unpersönlich wie ein Spiegel.“ Die beweglichen Züge des Meisters durch verschiedene Lebensalter hindurch werden uns hier vermittelt. Dabei finden sich ausgezeichnete Bilder, wie die von Herrn von Groß aus den Jahren 1873 und 1882, die Hanfstänglsche Aufnahme von 1865 und die Londoner von 1877. Diese sind besonders schön und sorgfältig wiedergegeben; aber auch alle andern, soweit ich die Originale nachprüfen konnte, sind durchaus zuverlässig. Und nun der biographische Wert! Wagner schreibt an Frau Wesendonk am 6. Juni 1863: „Wollen Sie sich einen Begriff machen, wie mich solche Unternehmungen angreifen, so vergleichen Sie zum Spaß die drei Petersburger Photographien, welche anfänglich gemacht waren, mit der Moskauer, zu welcher ich 14 Tage später saß.“ Hierzu vgl. No. 6—8 der Sammlung. Der Hund Pohl, der die ganze Münchener Zeit mitmachte und im Januar 1866 in Genf starb (Glasenapp IV und Briefe an Frau Wesendonk im Namenregister), liegt zu Füßen seines Herrn No. 11 und 12. Reizvoll ist es auch, die wechselnde Tracht, Straßenanzug oder Hausrock, Mütze und dergleichen auf den Bildern zu verfolgen. Häufig dienen die Photographieen zur Grundlage von künstlerischen Porträts. So ist die schöne Radierung von Joh. Lindner (München 1882) nach dem Pariser Bild von 1867 (No. 18) gemacht. Auch die Vorlagen der Zerrbilder lassen sich leicht erkennen, z. B. das von André Gill auf dem Titel der französischen Übersetzung der Kapitulation 1876 nach der Pariser Aufnahme No. 19. So gibt das Büchlein nach allen Seiten Anregung. Aber es sollte womöglich noch vervollständigt werden, was etwa mit Hilfe des Eisenacher Wagner-Museums oder des musikhistorischen Museums von Manskopf in Frankfurt a. M. leicht möglich wäre. Aus dieser Sammlung brachte z. B. die „Musik“ im I. Jahrgang, 9. Heft eine Aufnahme aus den 60er Jahren, Wagner im Überrock, die in dem Büchlein fehlt. Die Pariser Aufnahme (No. 2) gehört ins Jahr 1860, vor die Brüsseler (No. 1), wie aus dem Briefe Wagners an Frau Wesendonk (Seite 236) zu ersehen ist. Auch vermißt man einige Bilder aus den letzten Jahren; neben der schönen Albertschen Aufnahme von 1880 (No. 33) gibt es auch noch einige andere. Schließlich wäre eine entsprechende Sammlung der wertvollsten Porträts auch sehr wünschenswert. Allein schon die verschiedenen Lenbachbilder möchte man bequem beisammen haben. Die Züge des jungen Wagner sind durch die Zeichnungen von E. B. Kietz 1842 und C. Stockar-Escher 1853

(beide vorzüglich wiedergegeben in der Bilderausgabe von Chamberlains „Richard Wagner“ und in der „Musik“ Jahrgang II, Heft 16 und Jahrgang VII, Heft 12) überliefert. In der Zeit, wo Lichtbilder noch fehlen, sind sie als Ersatz dafür unentbehrlich. Das Büchlein, dessen Preis mit 3 Mk. sehr billig bemessen ist, wird große Verbreitung finden. Es ist trefflich ausgestattet und überaus wertvoll. Es bildet die Grundlage für ein vielleicht in Zukunft zu erhoffendes umfassendes und erschöpfendes Werk über Wagnerbildnisse, wofür genug Stoff vorhanden wäre. Zunächst sollte das vorliegende Büchlein in weiteren Auflagen tatsächlich alle Photographieen vollzählig aufnehmen. Der begleitende Text aber müßte sich etwa den von F. Stahl zu den Goethebildnissen (Berlin 1905) zum Vorbild nehmen.

Oeuvres en prose de Richard Wagner traduites en français par J. G. Prod'homme. Erster Band (1841—42). Verlag: Delagrave, Paris 1907.

Die Übersetzung der Prosaschriften ist ein schönes Zeugnis für die ernste Auffassung, die man in Frankreich für Richard Wagner hegt. Der vorliegende erste Band ist aber auch für deutsche Leser wichtig. Er entspricht dem ersten Band der Gesammelten Schriften ohne die „Rienzi“- und „Holländer“dichtung, jedoch mit dankenswerter Vermehrung der Prosaschriften um zwei Aufsätze. Der Band enthält hauptsächlich Wagners Schriften aus Paris 1841—42. Die meisten Aufsätze erschienen zuerst in französischer Übersetzung in Schlesingers „Gazette musicale“, als deren regelmäßiger Mitarbeiter Wagner drei Jahre hindurch auf dem Titelblatt genannt wurde. Die französische Übersetzung nahm allerlei Änderungen, Kürzungen und Zusätze vor, am meisten in den beiden Aufsätzen vom Virtuosen und Künstler und vom Künstler und der Öffentlichkeit, die bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt wurden. Die Rücksicht auf den französischen Leserkreis und die Modegötzen schien diese Eingriffe den Herausgebern der Gazette zu gebieten. Prod'homme gibt nun die Fassung der „Gazette musicale“, verzeichnet aber in den Anmerkungen sorgfältig alle Abweichungen der Gesammelten Schriften. Die ursprünglichen deutschen Fassungen, die lange Zeit im Besitz von Frau Wesendonk sich befanden (vgl. Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, S. 360 f.), wurden erst 1871 in den Gesammelten Schriften veröffentlicht. Es ist daher von geschichtlichem Wert, die Gestalt zu kennen, in der diese Aufsätze zuerst in der französischen Fassung veröffentlicht wurden. Der Bericht über Halévy's „La reine de Chypre“ erscheint in doppelter Fassung, in der aus den Gesammelten Schriften bekannten für die „Dresdener Abendzeitung“ geschriebenen Form und in einer anderen, dort nicht abgedruckten der „Gazette musicale“. Ferner finden wir bei Prod'homme den Aufsatz über das Stabat mater von Pergolese aus der „Gazette musicale“. Also ergänzt Prod'homme zusammen mit Sternfelds ausgezeichneter Ausgabe der Aufsätze und Kunstberichte Wagners aus der Pariser Zeit (in der „Deutschen Bücherei“ No. 64 und 65, 1906) im Vergleich zur Auswahl des ersten Bandes der Gesammelten Schriften sehr wesentlich das Bild der schriftstellerischen Tätigkeit des jungen Richard Wagner.
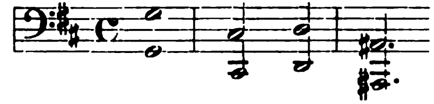
F. Riedel: Erläuterungen zu Richard Wagners Welt-Tragödie: Der Ring des Nibelungen. Mit einem Anhang über die übrigen Dramen Wagners. Groß-Borstel, im Verlage des Verfassers, 1906.

Das Büchlein ist in bester Absicht und mit großer Begeisterung geschrieben, aber enthält nichts neues und eignes, sondern nur eine Zusammenstellung verschiedener Urteile und Aussprüche über Dichtung und Musik, die einer erläuternden Nacherzählung der Handlung eingefügt sind. Die Darstellung ist zu breit und stellenweise ungelenk. Der Verfasser hat offenbar keine schriftstellerische und wissenschaftliche Übung und Schulung. Die benutzten Quellen sind meist gut, doch auch dabei fehlt das kritische

Urteil. Der Anhang bringt nur einige Aussprüche Wagners über seine Werke und ein sehr unvollständiges Schriftenverzeichnis.

Richard Wagner-Jahrbuch. Zweiter Band, 1907. Herausgegeben von Ludwig Frankenstein. Verlag: Hermann Paetel, Berlin.

Mit besonderer Freude hebe ich hervor, daß der zweite Jahrgang gegenüber dem ersten (vgl. „Musik", Band XXIV, S. 367) sich entschieden verbessert hat. Die Beiträge sind gehaltvoller; ganz wertlose und überflüssige Aufsätze finden sich nicht mehr. Der Herausgeber ist also erfolgreich bemüht gewesen, das Jahrbuch höheren Ansprüchen gerecht zu machen. Hoffentlich gelingt auch ein weiterer Ausbau des Unternehmens nach der Richtung, daß es ein allseitig anerkannter Sammel- und Mittelpunkt der Forschungen über Richard Wagner wird. Dazu wäre vor allem eine möglichste Vervollkommnung des kritischen Jahresberichts vonnöten, nach dem bewährten Vorbild unserer historischen und literarhistorischen kritischen Jahresberichte. Wir wünschen eine umfassende und erschöpfende Bibliographie, eine Überschau über alles, was im Berichtsjahr erschien. Neben der Zusammenfassung des weitverstreuten, oft schwer zugänglichen Materials käme es vornehmlich darauf an, die wichtigen Beiträge aus der Unmasse des Unbedeutenden und Wertlosen entsprechend herauszuheben, durch kurze, klare, kritische Inhaltsangabe die Aufmerksamkeit auf wertvolle Erscheinungen zu lenken. Daß das Jahrbuch eigene, ausführliche Besprechungen enthält, ist weniger von Belang, als daß es den wesentlichen Inhalt der Bücher und Aufsätze angibt und die darüber anderwärts erschienenen Kritiken verzeichnet. Unverantwortliche Raumverschwendung ist z. B. Dingers 22 Seiten umfassende Anzeige von Wirths unsinniger „Mutter Brünnhilde". Derlei gehört etwa wie Weltrichs Schmähschrift auf „Tristan" unter Kuriosa und Karikatur, nicht aber unter ernsthafte Wissenschaft. Ein solcher Jahresbericht erheischt natürlich die Mitarbeit vieler, insbesondere der Verfasser von Wagnerschriften, die ihre Arbeiten dem Herausgeber oder Verleger zusenden müßten. Namentlich die Zeitungsschau oder Bekanntgabe von Aufsätzen, die an entlegenen Orten erscheinen, wo man sie kaum vermutet und sucht, wäre nur auf diese Weise denkbar. Aber dadurch würde das Jahrbuch auch wirklich überaus nützlich, ja, so unentbehrlich wie das Goethe- oder Shakespeare-Jahrbuch. Die hier angedeuteten Grundsätze gelten auch für die von Frankenstein vorbereitete und angekündigte Gesamtbibliographie. — Von den reichhaltigen und gediegenen selbständigen Beiträgen des neuen Jahrgangs erwähne ich an dieser Stelle nur folgendes wenige: zunächst einige bisher ungedruckte Briefe Wagners, die allerdings keine sehr wichtigen Angelegenheiten behandeln, und dankenswerte Briefauszüge aus Auktionsverzeichnissen, Zeitungen usw. als Ergänzung zu Altmanns Regesten. Ferner zwei ausgezeichnete musikalische Arbeiten von Sternfeld und Grunsky. Sternfeld behandelt die Entstehung und Entwickelung des Leitmotivs in Wagners Jugendwerken. In den „Feen" wird die Hexenromanze als ein durchgreifendes Leitmotiv erwiesen; aus der Partitur des „Liebesverbotes" macht Sternfeld durch Kapellmeister Cortolezis' Vermittelung ganz neue Dinge bekannt; endlich zeigt er ein bisher gar nicht erkanntes Hauptmotiv des „Rienzi" auf, das gleich in den ersten Takten des Vorspiels begegnet:



„Weh dem, der ein verwandtes Blut zu rächen hat!" Also nicht erst im „Holländer", sondern bereits in den „Feen" hat Wagner das ihm ganz und gar eigene ideelle Leitmotiv geschaffen, das von der auch vor Wagner üblichen Wiederholung einzelner Themen von Grund aus verschieden ist: „Wagner hat das Leitmotiv geschaffen ohne jeden Vorgänger".

Bei dieser Gelegenheit wird Guido Adlers anmaßendes Wagnerbuch, das sich gerade mit musikalischen Kenntnissen den „Wagneriten" gegenüber brüstet, als eine oberflächliche und ungründliche Arbeit scharf und gerecht verurteilt. Grunsky aber untersucht sehr genau und streng musikwissenschaftlich den motivischen Bau im Vorspiel und ersten Aufzug des „Tristan". Er verfolgt bis in die feinsten Einzelheiten hinein die Umbildungen der Motive und eröffnet damit einen tiefen Einblick in die unerschöpflich reichen Ausdrucksformen der Wagnerschen Tonkunst, in die immer neuen Herrlichkeiten dieser Wunderpartitur.

Hans v. Wolzogen: Musikalisch-dramatische Parallelen, Beiträge zur Erkenntnis von der Musik als Ausdruck. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906.

„Musik ist Ausdruck. Sie drückt Empfindungsgehalte aus. Verwandten Empfindungsgehalten entspricht verwandte Ausdrucksform." Wolzogens Buch erwuchs aus gegenseitiger Mitteilung von Beobachtungen, die sich ihm und andern aus dem Vergleich der Wagnerschen Werke aufdrängten, daß nämlich an verschiedenen Stellen aus verwandten dichterischen Voraussetzungen ähnliche musikalische Wendungen, Harmonien, Figuren und Phrasen wiederkehrten. So z. B. im „Tannhäuser" „der Gnade Wunder Heil" und „der Glaube lebt" im „Parsifal"; das Motiv der Erwartung im zweiten Aufzug des „Tristan" und im Lied „Erwartung"; das Blickmotiv des „Tristan" in der „Faust"-Ouvertüre und „Rienzi"-Ouvertüre usw. Wolzogen zählt 100 solcher Parallelen auf, die er in sechs Gruppen — Stimmung, Empfindung, Situation, Handlung, Charakter, Deklamation — einteilt und sehr geistvoll deutet. Es sind „orphische Urworte" der Empfindung, die sich im musikalischen Drama mit zwingender Notwendigkeit einstellen. Diese Parallelen sind durchaus verschieden von den „Leitmotiven", worüber der Verfasser im Nachwort Seite 215ff. spricht. Er erörtert dabei die Geschichte des Wortes Leitmotiv und seine begriffliche Bedeutung. Bei diesem Anlaß wird Seite 225ff. noch einmal das Schwert im „Rheingold" als durchaus gerechtfertigt und notwendig erwiesen. Wolzogens Untersuchungen regen zu tieferem Nachdenken über die Ausdrucksformen des musikalischen Dramas an. Die zuerst in den Bayreuther Blättern 1894—1903 veröffentlichten Aufsätze, die nun in einem handlichen Büchlein zusammengefaßt sind, erfuhren auch von andrer Seite her, z. B. durch Kurt Mey (Die Musik als tönende Weltidee, 1901) willkommene Ergänzung und Bestätigung.

Richard Wagner in seinen Briefen. Herausgegeben von Erich Kloß. („Bücher der Schönheit und Weisheit", herausgegeben von Freiherrn von Grotthus.) Verlag: Greiner & Pfeiffer, Stuttgart 1908.

Hans von Wolzogen gab 1904 ein „Wagnerbrevier" heraus, eine vortreffliche Zusammenstellung der Hauptideen aus Wagners Schriften, die dem Laien ein guter Führer zu den Schriften, dem Kenner eine wertvolle Übersicht, eine Anregung zum erneuten Lesen ist. In ähnlicher Weise hat nun Kloß eine sehr geschickte Auswahl aus Wagners Briefen getroffen, aus der die Vielseitigkeit und Gedankentiefe dieser Urkunden überaus anschaulich uns entgegentritt. Die einzelnen Abschnitte behandeln Leben, Welt, Kultur, Religion, Politik, Familie, Frauen, Natur und Tierwelt, Humor, Zeitgenossen, Musik, Musiker, Theater, Dichter und Dichtung, Kunst und künstlerischen Beruf, eigene Werke, Festspielgedanken und Bayreuth. Alle bisher veröffentlichten Briefsammlungen sind mit guten Beispielen vertreten. Das Buch ist schön gedruckt, mit Zeichnungen von Franz Stassen geschmückt und mit einer vorzüglicher Wiedergabe des Großschen Wagnerbildes von 1882 ausgestattet. Möge es in weiten Kreisen werbende Kraft bewähren zur vertieften und wahren Kenntnis Wagners, der sich am unmittelbarsten in seinen Briefen gibt.

William Ashton Ellis: Life of Richard Wagner. Vol. VI. Verlag: Kegan Paul, Trench, Trübner, London 1908[1]).

Der Band umfaßt die Zeit vom Juli 1855 bis August 1859, 452 Seiten entsprechend Glasenapp III, S. 98 bis 216; die Hauptereignisse sind die Vollendung der „Walküre", des ersten und zweiten „Siegfried"-Aktes, die Dichtung und Vertonung des „Tristan". Zum erstenmal sind die Briefe an Mathilde Wesendonk in eine zusammenhängende Lebensbeschreibung aufgenommen. Zur Ergänzung gehört hierher Ellis' Einleitung, die er der englischen Übersetzung der Wesendonk-Briefe voranstellte. (Vgl. „Musik" XX (1906), S. 44.) Was 1899 im dritten Band Glasenapps verhältnismäßig flüchtig behandelt werden mußte, gehört jetzt zu den Abschnitten, wo die reichsten Quellen uns fließen. Und die erschöpfende, kritische Verwertung dieser Quellen beseitigt ohne weiteres alte Irrtümer und Unklarheiten. Das erste Kapitel schildert Wagners Weltanschauung in ihrer Verwandtschaft mit der Schopenhauers. Voran steht der Tod des Hundes Peps, die tiefe Liebe Wagners zum Tier, die gerade in diesem Fall durch besonders zahlreiche und schöne Briefstellen bezeugt ist. Und von diesem Mittelpunkt aus erwächst die Religion des Mitleids, die schließlich Schopenhauers Pessimismus zu überwinden vermochte. Ich kenne keine Darstellung, die so klar und anschaulich die wesentliche und grundlegende Einstimmung zwischen Wagners und Schopenhauers Gedankenwelt heraushebt, gleichsam uns wissend macht durchs Gefühl, nicht durch leere Begriffe. Endlich glaubt Ellis auch einen physiologischen Grund für die meisten Pessimisten und auch für Wagner in Sehstörungen (Astigmatismus) erweisen zu können. Mag sein, aber das Psychologische steht doch ganz unabhängig für sich allein. Seinen ganzen kritischen Scharfsinn bewährt Ellis im Abschnitt über die Gäste Wagners auf dem Grünen Hügel: Praeger, R. Franz, Pohl. Nicht bloß die handgreiflichen Lügen Praegers sind ganz zu verwerfen, auch die Berichte der anderen Zeugen sind teilweise von Entstellungen und Verdrehungen nicht freizusprechen. Schon vorher, S. 64 ff., wurden Hornsteins fragwürdige Erinnerungen an Wagner der nötigen Kritik unterzogen. Im „Tristan"-Abschnitt aber geht Ellis mit seinen kritischen Zweifeln gelegentlich zu weit. S. 309 f. verwirft er die überlieferte Tatsache, daß Parzival einmal im dritten Aufzug des „Tristan" auftrat. Ich halte an meiner in der „Musik" XX (1906) S. 10 ff. und in meinem „Tristan"-Buch (Leipzig 1907 S. 446 f.) gegebenen Darlegung fest. Das Karfreitagserlebnis vom April 1857 löste die beiden Stoffe zu selbständiger Ausführung von einander. Bei der Fülle von Stoff, der gegenwärtig uns zufließt, ist das Buch bereits wieder durch Nachträge zu ergänzen, durch den Prosaentwurf zum „Tristan" vom 20. August (Richard Wagner, Entwürfe zu „Meistersingern", „Tristan", „Parsifal" 1907) und durch die Minna-Briefe.

Otto Schmiedel: Richard Wagners religiöse Weltanschauung (in den religionsgeschichtlichen Volksbüchern, herausgegeben von F. M. Schiele-Tübingen). Verlag: J. C. B. Mohr, Tübingen 1907.

Schmiedels Schrift ist vom selben Grundgedanken beherrscht, wie die Dingers über Wagners geistige Entwickelung; der Verfasser betont mit allem Nachdruck die äußeren Einflüsse und beachtet nur wenig Wagners Eigenart, die durch jene Einwirkungen mehr gehemmt als gefördert wurde. Er unterscheidet vier Hauptabschnitte: die Zeit des jungen Wagner „auf dem Standpunkt einer bürgerlich freisinnigen, aber im ganzen unreflektierten Religiosität", dann die Zeit des Feuerbachschen Einflusses mit einer „teilweise schroffen Abwendung von Christentum und Religion überhaupt", zum dritten Schopenhauers Pessimismus, endlich „ergänzt Wagner den buddhistischen Pessimismus

[1]) Vgl. „Musik" X (1904) S. 272 f., XIV (1905) S. 267 f., XXIII (1907) S. 101 f. und Richard Wagner-Jahrbuch Bd. III (1908).

durch christlichen Optimismus und hofft auf eine Regeneration, auf eine physische, politische, soziale, künstlerische und religiöse Wiedergeburt". Am besten sind die Bemerkungen Seite 38 ff. über die verschiedenen Schlüsse der „Ring"-Dichtung, in denen die Wandelungen der Weltanschauung zum Ausdruck kommen. Schmiedels Schrift ist fleißig, verständig, ernstlich bemüht um tiefere Erkenntnis und wohl vertraut mit der Literatur. Irrig ist die Behauptung Seite 9, Wagner habe mehrere (!) Semester auf der Leipziger Universität Musik und Philosophie studiert! Die Dichtung der „Meistersinger" wird fälschlich Seite 34 nach Biebrich verlegt. Sehr flach ist die Seite 42 vorgetragene Ansicht, Fricka sei ein Abbild Minnas, (dagegen vgl. Wolzogen „Aus Richard Wagners Geisteswelt", Seite 97 ff.) Überhaupt lassen Stil und Darstellung viel zu wünschen übrig, auf Schritt und Tritt begegnen triviale und unpassende Wendungen. Kein Wunder, wenn der Verfasser Nietzsches Schmähschrift Seite 49 in Schutz nimmt und Wagners Schrift gegen die Vivisektion Seite 55 für anfechtbar hält. Wer ernsthaft über Wagner schreiben will, muß das rechte Taktgefühl haben und den würdigen Ton anschlagen.

Hans Bélart: Friedrich Nietzsche und Richard Wagner. Ihre persönlichen Beziehungen, Kunst- und Weltanschauungen. Verlag: Franz Wunder, Berlin 1907.

Bélarts Schrift hat ihre Bedeutung in der übersichtlichen Zusammenstellung alles dessen, was Nietzsche in seinen Schriften für oder wider Wagner vorbrachte. Neues erfahren wir nicht, die Auffassung und Beurteilung der Angelegenheit dringt nirgends tiefer. Die eigenen Bemerkungen des Verfassers, z. B. S. 55 und 67 zum „Parsifal" oder S. 94 ff. unter Verweis auf sein „Taschenbuch der Wagnerkünstlerin" über Rosa Sucher und Bozena Bradsky als Musen der Kunst Wagners und Nietzsches, sind so überflüssig wie charakteristisch. Was Nietzsche mit den niedrigen Mitteln der Sensation und in trivialstem Stil und ohne jede Spur von Logik gegen Wagner schreibt, hat nur pathologische Bedeutung für den „Fall Nietzsche", wie der Geisteskranke alle Vornehmheit und jedes Taktgefühl im Banne der minderwertigsten äußeren Einflüsse verlor. Schmiedel a. a. O. S. 49 versuchte immerhin eine Erklärung. Nietzsches Schmähschriften gehören nur in seine Krankheitsgeschichte, für Wagner und die Bayreuther Kunst sind sie völlig belanglos.

Prof. Dr. Wolfgang Golther

Manfred Semper: Das Münchener Festspielhaus. Gottfried Semper und Richard Wagner. Verlag: Konrad H. A. Kloß, Hamburg 1906.

Der Sohn des großen Baumeisters tritt hervor, um seinen Vater von mancherlei Gerede in der Angelegenheit des Münchener Festspielhausprojektes der sechziger Jahre zu befreien. „Nicht allein" — sagt er in der längeren Vorrede — „als Beitrag zu den Forschungen über Richard Wagner und sein Wirken ist eine Klarstellung geboten, sondern auch im Interesse der historischen Wahrheit und Gerechtigkeit, weil durch sie manche weitverbreitete, um deswillen aber nicht weniger irrige Überlieferungen beseitigt werden dürften." In der Tat beweist der ganze Briefwechsel, ebenso wie diverse Aktenstücke und Berichte, daß die leidige Angelegenheit nie zu einer Verfeindung zwischen Wagner und Semper geführt hat, sondern nur zu temporärer Verstimmung, die besonders auf Sempers Seite heftig gewesen sein mag, so daß Lenbach schließlich vermittelnd eingriff. Heute beklagen wir nicht mehr, daß das Projekt sich zerschlug; damals allerdings war es sehr zu beklagen. Eine niederträchtige Hofkamarilla in der Umgebung Ludwig II., aber auch die Wankelmütigkeit des Königs selbst, vernichteten die idealen Pläne, an die nur noch Sempers prächtiges plastisches Modell erinnert. Wagner, in seiner damals überschwenglich-hoffnungsfreudigen Stimmung, vertraute zuviel und bewog Semper immer wieder, gleichfalls zu hoffen, auszuharren und zu schaffen. Der mißtrauische Architekt behielt nun zwar recht; er dehnte aber sein Mißtrauen un-

gerechterweise auch auf den Freund aus, dessen Mitteilungen er nicht mehr für aufrichtig hielt, obwohl sie es im höchsten Maße waren und nur eben Wagner ebenfalls der Getäuschte und somit an der folgenden Verstimmung innerlich unschuldig war. Interessant ist folgende Mitteilung über das Festspielhaus in Bayreuth. „Das Bayreuther Festspielhaus erstand, wenngleich unter Zugrundelegung seiner für das große Festtheater in München gemachten Studien und Pläne, so doch ohne daß Semper, sei es direkt und persönlich, oder indirekt mitgewirkt habe oder befragt worden sei, aber auch ohne daß er dies als eine Kränkung, als einen Mangel an Rücksichtnahme empfunden und sich jemals in diesem Sinne ausgesprochen hätte." Der Autor knüpft hieran eine unfreundliche Bemerkung; er steht überhaupt dem Meister von Bayreuth fern, sonst würde er nicht konsequent „Der Ring der Nibelungen" schreiben. Im ersten Anhang wird der Entwurf des Münchener Hauses sehr fesselnd beschrieben: nur schade, daß keine Zeichnungen beigegeben sind! Am Schlusse erfahren wir den Kostenanschlag für das massive sowie für ein provisorisches Festspielhaus und endlich auch Sempers maßvolle und ihm doch erst nach langen Scherereien, Ausflüchten und selbst Täuschungen bewilligten Forderungen für seine gehabten eigenen Mühen.

Hans von Wolzogen: Von deutscher Kunst. Verlag: C. A. Schwetschke & Sohn, Berlin 1906.

Jeder, der den Idealismus hochhält, wird sich über ein neues Buch von Hans von Wolzogen aufrichtig freuen, der nun schon drei Jahrzehnte hindurch sich als echter deutscher Idealist bewährt hat, jedoch nicht als unklarer und verschwommener Träumer, sondern als kräftige und dabei höchst eigenartige Persönlichkeit. Sein neues Buch „Von deutscher Kunst" ist die Ergänzung des vorher im selben Verlage erschienenen „Aus deutscher Welt". Beide enthalten gesammelte, im einzelnen schon früher veröffentlichte Aufsätze, die aber in einen fühlbaren inneren Zusammenhang miteinander gebracht sind. Auch einige zeitlich schon weiter abliegende befinden sich darunter; so über Kleists „Prinz Friedrich von Homburg" (1875) und über Wilhelm Raabe (1881). In dem Aufsatz „Gegenwartskunst" nennt der Autor unsere Gegenwart unkünstlerisch. Nur das Volk habe in seinem idealistischen Bedürfnisse die Volksschauspiele geschaffen, in denen es aber auch nicht seine eigene Gegenwart, sondern seine Vergangenheit darstelle. Ausführlicher werden ähnliche und andere, immer aber echt deutsche Gedanken ausgeführt in der ganz prächtigen und höchst beherzigenswerten Studie „Kunst und Volk". Tief in das Wesen des Deutschtums und des Christentums dringt der Bayreuther Idealist ein in dem längeren Aufsatz „Was hat Richard Wagner seinem Volke hinterlassen?", während er in „Richard Wagner und das Christentum" von der tiefen Religiosität des Meisters von Bayreuth handelt, die neben, ja vor seinem Deutschtum die Grundlage seiner ganzen Kunst bildet. Ganz anders und doch wieder so deutsch und heimisch ertönt es aus dem aus den „Bayreuther Blättern" bekannten Aufsatz „Märchenzüge im ‚Ring'"; und wenn wir noch die „Gedanken über deutsche Musik und Ballade" und die originelle Studie „‚Heimatkunst' in der Höhenkunst, eine lokalgeschichtliche Kuriosität in Schillers ‚Wilhelm Tell'" erwähnen, so haben wir alle Aufsätze des schönen Buches wenigstens genannt, dessen Lektüre wir warm empfehlen können.

Erich Kloß: Wagner-Anekdoten. Aus den besten Quellen geschöpft. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1908.

Unter denjenigen Schriftstellern und Forschern, deren Bestreben dahin gehen, das Verständnis für die Persönlichkeit und die Kunst Richard Wagners in weitere Kreise zu tragen, nimmt Erich Kloß zweifellos gegenwärtig die erste Stelle ein. Es sei nur an sein „Wagner"-Lesebuch erinnert und auf seine jüngst erschienene Sammlung „Wagner in seinen Briefen" hingewiesen. Gegenwärtig liegt von ihm ein Büchlein in kleinem

Format vor, „Wagner-Anekdoten“ betitelt. Es sind kleine Erzählungen aus dem Leben des Bayreuther Meisters, teils humoristischen, teils allgemein-charakteristischen Inhalts. Der „Wagnerianer“ wird sie wenigstens zum größten Teil kennen; doch auch ihn wird die wohlgeordnete Zusammenstellung reizen, sie alle gerade in diesem chronologischen Zusammenhange nochmals zu lesen. Für den Fernerstehenden aber bieten sie etwas gänzlich Neues; sie führen ihn gewissermaßen an Richard Wagner selbst näher heran und lehren ihn dessen menschliche Seiten liebgewinnen. Damit tragen sie aber auch direkt zum größeren Verständnis seiner Kunst bei, deren Schöpfer gesagt hat, nur wer ihn liebe, könne ihn und damit sie verstehen. Kloß liebt in seinen populären Schriften klare Übersichtlichkeit. In der vorliegenden ergab sich die chronologische als die geeignetste. Dadurch wird das Büchlein geradezu zu einer anekdotischen Ergänzung jeder Wagnerbiographie; ja, es ist selbst eine Art Wagnerbiographie, und zwar eine höchst originelle! Doch, da wir doch den Inhalt hier nicht nochmals erzählen können, wollen wir uns mit Wiedergabe des Inhaltsverzeichnisses begnügen. Vor allem darf kein Leser die Vorrede zu lesen vergessen. Den Beginn machen nach ihr die Anekdoten der Jugendjahre. Ihnen folgen die der Wanderjahre in drei Abteilungen: „Im Schweizer Exil“; „Wagners Humor im Verkehr mit seinen Freunden“ und „München und Triebschen“. Zuletzt wird die „Bayreuther Epoche“ („Wagner und seine Künstler“) behandelt. — Das Büchlein braucht gar nicht erst besonders empfohlen zu werden, da es für sich selbst spricht. Dies konnte man am besten daraus erkennen, daß wenige Wochen nach seinem Erscheinen die erste starke Auflage völlig vergriffen war und durch eine zweite ersetzt werden mußte. — Eine nicht unwesentliche Vermehrung wird dieser Anekdotenschatz für weitere Auflagen wohl noch zu gewinnen haben aus der neuesten und bedeutsamsten Briefsammlung „Richard Wagner an Minna Wagner“.

Richard Wagner: „Lohengrin“. Opera romántica en tres actes. Traducció en vers directa del Alemany adapta a la música per Joseph Lleonart y Antoni Ribera (1905).

Der in Bayreuth nie fehlende Autor hat sich zur Aufgabe gesetzt, Richard Wagners Dramen ins Spanische zu übersetzen. Oder vielmehr in das stark abweichende, mehr keltisch als arabisch beeinflußte Katalonische. Bisher lagen schon vor: „Tannhaeuser y el torneig dels cantayres a la Wartburg“, „L'or del Rhin“, „La Walkyria“, „Tristan y Isolda“ und „Els Mestres Canteyres de Nurenberg“. Nun schließt sich „Lohengrin“ an. Die Übersetzungen sind — wie die des letzten französischen Übersetzers Alfred Ernst — genau der Musik und möglichst genau dem Gesangsrhythmus des Originals angepaßt und überragen z. B. die italienische „Ring“-Übersetzung von A. Zanardini himmelhoch. Unvollkommen sind ja notwendig alle Übersetzungen, insbesondere die von Dichtungen. Bei Richard Wagner zumal steigert sich die Schwierigkeit zuweilen fast bis zur Unmöglichkeit. Um so mehr ist es zu bewundern, bis zu welchem Grade Ribera diese Schwierigkeiten überwindet, wobei ihm allerdings seine Gattin, ein Bayreuther Kind, treu hilft. Näheres lese man in meinem Aufsatz „Romanische Ringübersetzungen“ im vierten Wagner-Heft (1904) der „Musik“ nach. So klingt Lohengrins Frageverbot im spanischen Gewande:

„May has de demanarme
„ni a descubrir tentarme
„Lallá hont vingut jo soc
„ni ma nissaga y nom.“

Richard Wagner an Eliza Wille. Fünfzehn Briefe des Meisters nebst Erinnerungen und Erläuterungen von Eliza Wille. Zweite Auflage. Herausgegeben von Wolfgang Golther. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1908.



Die hier neu veröffentlichten fünfzehn Briefe Richard Wagners an Frau Eliza Wille waren schon 1887 in der „Deutschen Rundschau" zum Abdruck gelangt. Die geistvolle Hamburger Reederstochter, die selbst poetisch wie literarisch sehr begabt und ziemlich produktiv war, zählte zu den vertrauten, älteren Freundinnen des Meisters von der Zürcher Zeit her. In Lebensnöten suchte sie diesen zu trösten und widmete ihm fast mütterliche Zärtlichkeit, wenn er bei ihrem Gatten in Mariafeld bei Zürich zu Besuch weilte; in praktischen Lebensfragen, besonders in den sogenannten kleinen Sorgen, suchte sie nach Kräften seine Beraterin zu sein. Ähnlich wie Wesendonks berühmte Villa auf dem Hügel war Willes erwähnte ländliche Besitzung der Sammelpunkt berühmter Männer (Herwegh, Liszt, Mommsen, Moleschott, Köchly, Rüstow, Keller, Semper, Kinkel, C. F. Meyer, vor allen aber Richard Wagner). Wir können die Bedeutsamkeit der Beziehungen zwischen Wagner und Wille nicht besser klarlegen als in Wolfgang Golthers, des Herausgebers, eigenen Worten: „Die Erinnerungen, die Frau Wille zu den Briefen schrieb, geben ein sehr anschauliches Bild vom regen geistigen Leben auf Mariafeld. Hier und auf dem grünen Hügel fand Richard Wagner Freundschaft und Teilnahme. Die Aufzeichnungen, die Frau Wille aus dem März und April 1864 machte, haben hohen Wert, weil sie Einblick verstatten in eine ‚stürmische Fiebernacht', die dem endlich aufleuchtenden Lenz voranging. Die Briefe Wagners aus München sind noch immer die wichtigsten Urkunden über sein Verhältnis zum König ... Die Erinnerungen schweigen von dem, was Frau Wille allein anvertraut wurde, ‚daß es in Weihe des inneren Verständnisses eines edlen Todes sterbe.' Die Briefe Richard Wagners an Mathilde Wesendonk haben dieses Schweigen entsiegelt ... In entscheidenden Augenblicken schrieb Wagner an die vertraute Freundin, die in das Geheimnis dieser Liebe eingeweiht war. Als der Meister im März 1864 in höchster Not, unmittelbar vor der großen Wendung, auf dem grünen Hügel kein Asyl fand, da half die Gastfreundschaft von Mariafeld aus. Und diese wahre Hilfe in der Not hält das Andenken an Frau Eliza Wille für alle Zeiten hoch in Ehren." Dann und wann hat man allerdings den Eindruck, als lasse Frau Wille in ihren Erinnerungen ihre eigene Person zu sehr in den Vordergrund treten; indessen geschieht dies immerhin niemals auf Kosten Richard Wagners, für den sie im Gegenteil immer die höchste Verehrung hegt, wenn sie ihn auch nicht im höchsten wie tiefsten Maße versteht. Die Briefe und Erinnerungen waren erst anfangs dieses Jahres von dem Verlage Schuster & Loeffler neu herausgegeben worden. Nun hat sich schon eine zweite Auflage als notwendig erwiesen. Diese hat den Vorzug, von Wolfgang Golther eingeleitet und herausgegeben zu sein, der auch in Anmerkungen unter dem Text dankenswerte Hinweise gibt.

Richard Wagner an Ferdinand Präger. Zweite, neu durchgesehene Auflage. Herausgegeben mit kritischem Anhang von Houston Stewart Chamberlain. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1908.

Im Jahre 1892 erschien, gleichzeitig in einer deutschen und in einer englischen Ausgabe, ein Aufsehen erregendes Buch von Ferdinand Präger (1815—1891) „Wagner wie ich ihn kannte" („Wagner as I knew him") mit 35 Briefen von Richard Wagner an den Autor. In dem Buche wurde der Meister von einem sehr tiefen Standpunkte aus geschildert; es war so recht für die große Masse, die alles Hohe und Hehre in den Staub zieht und beschmutzt, berechnet. Kein Wunder, daß es vom größten Teil der Tagespresse, die doch nun einmal von dieser großen, unweisen und niedrig gesinnten Masse lebt und sie mit „geistiger" Nahrung versorgt, begierig aufgegriffen, kommentiert und abschnittweise nachgedruckt wurde. Den ernsten und gar Wagner und seiner Kunst näherstehenden Menschen mußte allerdings mancherlei auffallen. Zunächst der Name des Autors selbst, den man bisher eigentlich so gut wie gar nicht hatte nennen hören,

und dessen Träger sich nun plötzlich als vertrautester Freund Richard Wagners hinstellte. Niemand aber fiel (wie Chamberlain bemerkt und wie wir nachträglich beschämt bedauern müssen!) das miserable Deutsch in den hier abgedruckten Briefen Wagners auf, die man im Gegenteil vergnügt und eifrig nachdruckte, allerdings nicht, um dem Andenken Richard Wagners zu nutzen. Chamberlain nun, der namhafte, des Englischen wie des Deutschen gleich mächtige Schriftsteller, verglich zunächst die 35 Briefe in beiden Ausgaben. Und siehe da, es stellte sich nicht nur heraus, daß die deutschen aus dem Englischen zurückübersetzt waren, sondern daß die deutschen von den englischen im Satzbau und unerhörterweise auch im Inhalt vielfach und bedenklich von einander abwichen. Ein Jahr später glückte es Chamberlain, 21 von den Briefen Wagners an Präger im Original aufzufinden. Es fand sich dabei, daß in Prägers Buche alle diese Briefe nach einem ganz raffinierten System inhaltlich verändert worden waren. Dazu gelang es Chamberlain, soweit solches überhaupt möglich war, nachzuweisen, daß die anderen elf Briefe ganz und gar Fälschungen waren. Auch den Erzählungen Prägers über Wagner und seine Beziehungen zu diesem wies Chamberlain viel Falsches, Erdichtetes und Erlogenes nach. Seine Kritik war beispiellos und wirkte vernichtend. Breitkopf & Härtel zogen das Buch infolgedessen ganz aus dem Buchhandel zurück; und das war eine Ruhmestat, die ihnen unvergessen bleiben soll. Die deutsche Presse aber verschwieg mit wenigen Ausnahmen alle diese Tatsachen und hielt somit an Prägers widerlegten Verleumdungen der Persönlichkeit Richard Wagners teils aus sträflicher Nachlässigkeit, teils aus absichtlicher Bosheit fest; und das war keine Ruhmestat der deutschen Presse! — Das alles geschah zwischen 1892 und 1894. Chamberlain verteidigt nun noch in treffender Weise die Herausgabe einer zweiten Auflage seiner Prägerkritik. Er weist nämlich darauf hin, daß Prägers Buch zwar dankenswerterweise aus dem Buchhandel zurückgezogen sei, daß es sich aber doch vielfach nicht nur im Privatbesitz, sondern auch in öffentlichen Bibliotheken befinde, wo es zu Studienzwecken benutzt werden und widerlegte Irrtümer neu entstehen lassen könne. Solange es noch ein Exemplar von Prägers Buch gibt, so lange muß auch Chamberlain's Anti-Präger immer neu aufgelegt werden. Die neue Auflage schließt übrigens mit einer Schilderung der Unbedeutendheit Prägers durch Richard Wagner selbst, nach Glasenapp. Chamberlain's Buch ist nicht nur für Wagnerfreunde und Musikgeschichtler interessant und wertvoll, sondern eigentlich für alle Menschen: denn es enthält die Geschichte und Aufdeckung einer literarischen Fälschung sondergleichen.

Wolfgang Golther: Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der Neuen Zeit. Verlag: S. Hirzel, Leipzig 1907.

Eine ebenso gründliche als vollständige, dabei durchaus wissenschaftliche Schrift über die Sage von Tristan und Isolde und über die verschiedenartigen Bearbeitungen dieses Sagenstoffes ist aus der Feder des bekannten Rostocker Germanisten, Literarhistorikers und ausgezeichneten Wagnerschriftstellers Professor Dr. Wolfgang Golther geflossen. Um den Leser in die Absichten des Verfassers einzuführen, gestatten wir uns ein längeres Zitat aus der Einleitung in das Buch. „Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts treten Tristan und Isolde in der altfranzösischen Dichtung hervor. Bald gelten sie überall als das berühmteste Liebespaar. Die französischen Tristangedichte werden in alle Sprachen übersetzt und bearbeitet. Und im 19. Jahrhundert erwacht die alte Liebesmär zu neuem Leben. Die Tristansage ist daher ein sehr lehrreiches und dankbares Beispiel der vergleichenden Betrachtung eines Stoffes, der unter verschiedenartigen Voraussetzungen immer neu gestaltet ward. Große Dichter sind damit verknüpft. Darum gewährt die Beschäftigung mit Tristan und Isolde auch reichsten Lohn. Die vergleichende Literaturgeschichte sucht die einzelnen Tristangedichte zu einander ins

rechte Verhältnis zu bringen. Der Ursprung des ältesten Tristangedichtes führt aber zur vergleichenden Sagenkunde, zur Erörterung der Frage, welchen Anteil Kelten und Franzosen an Tristan und Isolde haben. Die Wege der Forschung sind klar vorgezeichnet; aber sie sind deshalb dunkel und schwierig, weil gerade die ältesten und wichtigsten Quellen verloren gingen oder nur in Bruchstücken vorliegen. Daher ist viel mühsame Vorarbeit nötig, um diese verlorenen Denkmäler, die Grundlagen und Vorbedingungen aller Untersuchungen zu erschließen. Die Geschichte der Tristansage hängt eigentlich ganz und gar nur von der Vorstellung ab, die wir vom ältesten französischen Tristangedicht gewinnen. Danach bemißt sich alles andere, das Maß der schöpferischen Tätigkeit des ersten Tristandichters und die Eigenart seiner einzelnen Nachfolger und Bearbeiter." — Die Aufgabe der Tristanforschung ist es, die Geschichte des Ur-Tristan, der verloren gegangenen, gemeinsamen Quelle aller Bearbeiter, „sein Werden und Wachsen und seine Verbreitung in mehr oder minder freien Bearbeitungen des Mittelalters zu beschreiben." Aus drei französischen Bearbeitungen zwischen 1190 und 1230 gewinnt man zunächst das Bild eines alten verlorenen Tristanromans um 1150, aus dem auch eine anglonormannische Bearbeitung und eine norwegische Prosaübersetzung (1226) hervorgingen. Dazu kamen der englische „Sir Tristrem" (nach 1300) und Gottfrieds von Straßburg bekanntes, großes, aber unvollendetes Tristanepos in mittelhochdeutscher Sprache. Auch einige Kapitel des italienischen Prosaromans „La tavola ritonda" behandeln die Tristansage. Aus Eilharts von Oberg 1190 gedichtetem deutschen Tristan entstand im 15. Jahrhundert ein deutscher Prosaroman; auch Gottfrieds Vollender Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg schöpften aus dieser Quelle. Die französischen Spielleute verbreiteten Einzellieder über Tristan und Isolde, die aber erst aus dem Ur-Tristan hervorgegangen sind, nicht umgekehrt. Den ersten Fortschritt der vergleichenden Tristanforschung tat 1804 der bekannte englische Erzähler und Dichter Walter Scott durch Herausgabe und Ergänzung des „Sir Tristrem". Price bewies später, daß das englische Gedicht aus dem Französischen stamme. „Weitere Aufschlüsse ergab die Beschäftigung mit den deutschen Tristangedichten", von denen seit 1785 Neudrucke erschienen; unter den Germanisten sind hier C. H. Müller, v. d. Hagen, Busching und J. Grimm zu nennen, unter den Franzosen Francisque Michel (1835), Villemarqué und A. Bossert. 1877 gab Lichtenstein den Eilhart von Oberg heraus, 1878 und 1883 Kölbing die nordische und englische Wendung der Tristansage. 1866 „beginnt ein neuer Aufschwung der Tristanstudien, zunächst veranlaßt durch mehrere Arbeiten, die aus der Schule von Gaston Paris hervorgingen", so von Josef Bédier und Ernest Muret. 1888 erschien bereits eine kleinere Schrift Golthers über die Tristansage. Dann folgten zahlreiche kleinere Abhandlungen, wohl meist durch Richard Wagners Drama angeregt, z. B. von Zimmer, Wilhelm Hertz, Röttiger und abermals Muret und Bédier, endlich Löseth. Reinhold Bechstein schrieb 1876 ein Buch über Tristan und Isolde in den Dichtungen der Neuzeit, aber ohne richtige Kritik, weshalb Golther ein neues Werk über diesen Stoff für nötig hielt und verfaßte, und zwar mit höchstem Gelingen. Er faßt wohl alles zusammen und ergänzt es durch eigene Forschung, was bisher über Tristan und Isolde geschrieben und geforscht worden war. Hören wir noch einmal den Autor selbst (am Schlusse der erwähnten Einleitung): „Die Geschichte der Tristansage ist im Grunde nichts anderes, als die Geschichte des ursprünglichen Tristanromanes, seiner Entstehung und seiner Bearbeitungen. Die Bearbeitungen wurden ihrerseits wieder Quellen und Vorlagen jüngerer Neudichtungen, und die späteren standen einer reichen Überlieferung gegenüber, aus der sie nach Belieben auswählen konnten. So verhalten sich z. B. Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg zu Gottfried und Eilhart, so natürlich auch alle neueren Tristandichter, denen

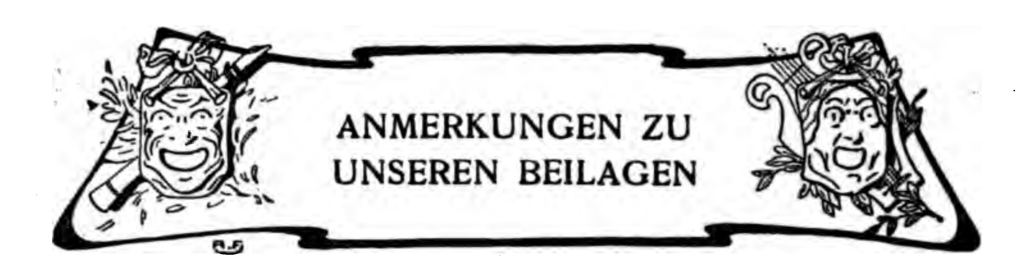


der ursprüngliche Tristanroman völlig verschwand, aber dafür seine zahlreichen Abkömmlinge oft in verwirrender Vielheit zu Gebot standen. Daraus ergaben sich für die späteren auch mannigfache Kreuzungen, insbesondere der Wendungen des Eilhart, Thomas, Gottfried und des französischen Prosaromans. Es ist Zeit, endlich mit dem Wahn zu brechen, als vollzöge sich im Mittelalter alle schöpferische Dichtung immer nur hinter den erhaltenen Denkmälern, in verborgenen, tief geheimen Quellen, die, falls sie vorhanden wären, die Frage nach dem Ursprung einer Sagendichtung nicht einmal lösten, sondern nur um eine Stufe rückwärts schöben. Irgend jemand muß doch schließlich für die Erfindung und Gestaltung einer Sage verantwortlich gewesen sein. Und andererseits sind auch die Bearbeiter nicht aller eigenen Phantasie bar, sie können sogar sehr gute Einfälle haben. Für den Tristan ist die Tatsache jedenfalls erwiesen, daß alle Dichtungen ihren Ursprung im alten Tristanroman haben, daß die Überlieferung von dort ab rein literarisch geschieht, daß außer dem Roman überhaupt gar keine Tristanquelle vorhanden und zugänglich sein konnte. Danach ist alles, was bei seinen Nachfolgern vom Roman abweicht und über ihn hinausgeht, bewußte spätere Umänderung und Zudichtung, die an poetischer Kraft und Bedeutung die älteste Urkunde ebenso wohl überragen als auch dahinter zurückbleiben kann." Golther bewältigt seine große und schwere Aufgabe nun in neun größeren und kleineren Teilen. Die ersten drei Teile behandeln das Gefüge der Fabel, den alten Tristanroman und die Bearbeitungen des alten Tristanromans. Der dritte Teil enthält drei Unterabteilungen: Der Tristan des Eilhart von Oberg, seine Vorlage und seine Bearbeitungen; Berols Tristan; der französische Prosaroman. Der vierte Teil behandelt das im höfischen Tone gehaltene französische Gedicht von Thomas. Dieser bildete nicht nur die Grundlage für Gottfrieds von Straßburg Tristanepos, sondern auch für eine niederfränkische Bearbeitung, ferner für die norwegische Saga und ihre Bearbeitungen und endlich für das englische Gedicht. Der kurze fünfte Teil weist auf die vielfachen Nachklänge des Tristanromans hin, der sechste spricht von den Tristannovellen und Tristanlais. Hier ist auch von der kymrischen (schottischen) Tristansage die Rede, die man früher fälschlich für die Ursage gehalten hat, die aber zwar mit neuen Zügen geschmückt, im ganzen aber entlehnt ist. Im siebenten Teile lernen wir den deutschen Prosaroman und Hans Sachsens Tragedia kennen, während der achte Teil die Nichtphilologen und die nichtphilologischen Wagnerfreunde hauptsächlich ganz besonders interessieren dürfte, da er die Tristandichtungen der Neuzeit behandelt, unter diesen zunächst Tristanepen in Strophen, dann die Erneuerungen von Gottfrieds Tristan in Reimpaaren, alsdann die Tristandramen. Unter jenen ist eine unglaublich parodistisch ausgefallene, aber doch ernst gemeinte Bearbeitung des gealterten Simrock besonders auffallend, wenn auch im negativen Sinne; interessant ist eine von Richard Wagners Schwager Marbach, besonders schön die von Immermann, zuverlässig treu die von Hermann Kurz, während von den Gottfried-Übersetzungen die von Wilhelm Hertz von Golther bei weitem bevorzugt wird. Golther bringt eine Szene aus allen Bearbeitungen zur Probe. Bei den Tristandramen möchten wir noch einen Augenblick stehen bleiben. Graf Platen entwarf nach 1825 ein solches. Das erste gedruckte (1840) war von Friedrich Röber; hier heiratet Marke die Brangäne. „Tristan, eine romantische Tragödie in fünf Aufzügen" von Josef Weilen entstand gleichzeitig mit, aber unabhängig von Richard Wagners Werk. Dieser aber veranlaßte einige Literaturdichter zu dramatischen Neudichtungen, bisweilen mit der ausgesprochenen, bescheidenen Absicht, dem Musiker zu zeigen, wie man diesen Stoff dramatisch zu behandeln habe. Golther nennt sie mit Recht „ernstgemeinte Parodien". Dabei benutzen sie szenisch und in den dramatischen Situationen oft ganz offen und naiv das Wort-Tondrama des Bayreuther Meisters. Die erste ist von Ludwig Schneegans. Hier sagt Tristan:

„Isolde, Engel, Kind, ich liebe dich! Den Minnetrank, den schäumenden, den süßen, trink' ich von deinem Mund, zu deinen Füßen!" Wahrscheinlich war's also Champagner! Etwas höher steht Albert Gehrkes Tristandrama (Berlin 1869). Was sagt der Leser aber dazu, daß unter dem Pseudonym Carl Robert der Groß-Lichterfelder Philosoph Eduard von Hartmann 1871 ein Drama „Tristan und Isolde" herausgab? Er wollte darin Richard Wagner dichterisch ebenso maßregeln und meistern, wie er es später in seiner „Ästhetik" im allgemein künstlerischen Sinne versuchte. Drama und Ästhetik sind diesmal Pendants: beide sind arg verfehlt, wenn auch diese von absoluten Theoretikern und Schematikern hochgepriesen wird. Alle Veränderungen darin sind Verschlechterungen. Als Stilprobe sei Isoldes (!) Trankspruch angeführt: „Herr Tristan, achtet nun auf meinen Spruch! König Markes Wohl! Sühne dem Toten! Fluch dem Hader, Segen der Treu! Vergangnem ew'ges Vergessen, der Zukunft Frieden und Heil!" 1893 veröffentlichten Michael Rützel, 1895 A. Bessel, 1906 Albert Geiger Tristandramen. Letztgenannten läßt Golther gelten. Dieser behandelt in den beiden folgenden Abschnitten noch die englischen und französischen Dichtungen, über deren große Zahl und bisweilen reiche Schönheiten der Leser staunen wird. Der neunte Teil ist Richard Wagners gewaltigem Bühnenwerk gewidmet; Golthers Name bürgt für die Trefflichkeit auch dieses Abschnittes. Sein ganzes Buch verdient den höchsten Preis; es füllt eine lange empfundene Lücke meisterhaft aus. Trotz seinem großen Umfange (465 Seiten Großoktav) wirkt es niemals ermüdend, weil Golthers prägnanter Stil und seine hervorragende Darstellungskunst den Leser ununterbrochen fesseln. Der nicht philologisch Gebildete wird allerdings manche Stellen überschlagen müssen, und wer nicht der hauptsächlichsten modernen Kultursprachen mächtig ist, noch weit mehr: aber auch solchen bleibt Golthers vortreffliches Buch noch immer eine Quelle reichster und erwünschtester Belehrung und würdigster und bester Unterhaltung. Wenn wir es daher den Lesern der „Musik" auf das wärmste zur Anschaffung empfehlen, so wollen wir ihnen damit nur eine hohe und reine geistige Freude bereiten.

Kurt Mey





ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

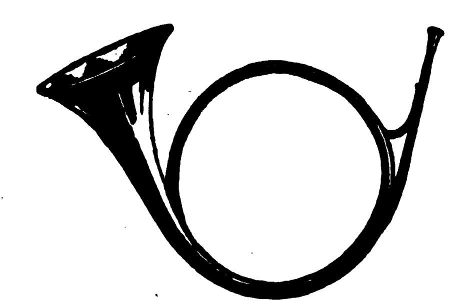
An den Anfang unserer diesmaligen Kunstbeilagen stellen wir vier ganz seltene photographische Bildnisse Richard Wagners, die unseren Lesern zur Erweiterung ihrer Wagnerporträts-Sammlung nicht unwillkommen sein dürften. Es sind dies eine Wiener Aufnahme vom Jahre 1862, eine Moskauer von 1863, eine Münchner von 1864 und endlich abermals eine Münchner von 1880.

Daran schließt sich das Blatt „Richard Wagner in den Proben zu Bayreuth" nach der, wie aus der Signierung ersichtlich, am 8. August 1875 in der Festspielstadt flüchtig hingeworfenen, aber überaus charakteristischen Skizze von Adolph Menzel.

Nach einem Holzschnitt aus dem Jahre 1843 reproduzieren wir ein Szenenbild aus „Rienzi" (Vierter Akt, letzte Szene), das an die erste Aufführung dieses Werkes am Dresdener Hoftheater (20. Oktober 1842) erinnert.

Wir fahren in diesem Heft mit der Abbildung der Wohnhäuser des Bayreuther Meisters fort. Und zwar bringen wir zuerst sein Geburtshaus, den 1886 abgebrochenen „Weißen und Roten Löwen" am Brühl in Leipzig. — Nach der Katastrophe auf dem grünen Hügel weilte Richard Wagner vom 29. August 1858 bis zum 24. März 1859 in Venedig, wo er den zweiten Akt „Tristan" schuf. Hier bewohnte er den Palazzo Giustiniani, einen der zahlreichen gotischen Paläste am Canal grande aus dem 15. Jahrhundert. — Wagners Sterbehaus ist bekanntlich der Palazzo Vendramin in der Lagunenstadt, ursprünglich Palazzo Loredan, im Frührenaissancestil um 1509 von Moro Coducci vollendet. Es ist einer der schönsten Privatpaläste Venedigs und gehört jetzt dem Prinzen Heinrich von Bourbon. Für alle Zeiten ist dieses Gebäude geweiht als letzte Wohnstätte eines der erlauchtesten Herrscher im Reiche der Geister.

Den Beschluß bilden drei Blatt nach berühmten, in edel-pathetischer Linienführung gehaltenen Zeichnungen von Wilhelm von Kaulbach: Tod der Elisabeth, Lohengrins Abschied und Isolde an Tristans Leiche.



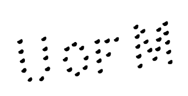
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.



RICHARD WAGNER
nach einer Wiener Photographie 1862



VII. 19





RICHARD WAGNER
nach einer Moskauer Photographie 1863



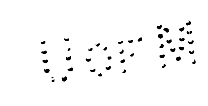
VII. 19



RICHARD WAGNER
nach einer Münchner Photographie 1864



VII. 19





RICHARD WAGNER
nach einer Münchner Photographie 1880



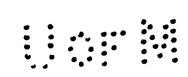
VII. 19

Mit Genehmigung der Verlagsanstalt
F. Bruckmann A.-G., München



RICHARD WAGNER IN DEN PROBEN ZU BAYREUTH
Skizze von Adolph Menzel





VII. 19



DIE ERSTE AUFFÜHRUNG DES „RIENZI“ IM DRESDENER HOFTHEATER AM 20. OKTOBER 1842
Vierter Akt, letzte Szene
nach einem Holzschnitt aus dem Jahre 1843

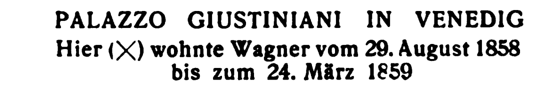




DER WEISSE UND ROTE LÖWE IN LEIPZIG
RICHARD WAGNERS GEBURTSHAUS

VII. 19

×



PALAZZO GIUSTINIANI IN VENEDIG
Hier (×) wohnte Wagner vom 29. August 1858
bis zum 24. März 1859



VII. 19



VII. 19

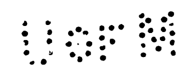
PALAZZO VENDRAMIN IN VENEDIG
RICHARD WAGNERS STERBEHAUS





VII. 19

TOD DER ELISABETH
nach Wilhelm von Kaulbach







VII. 19

LOHENGRINS ABSCHIED
nach Wilhelm von Kaulbach





VII. 19

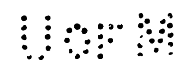
LOHENGRINS ABSCHIED
nach Wilhelm von Kaulbach
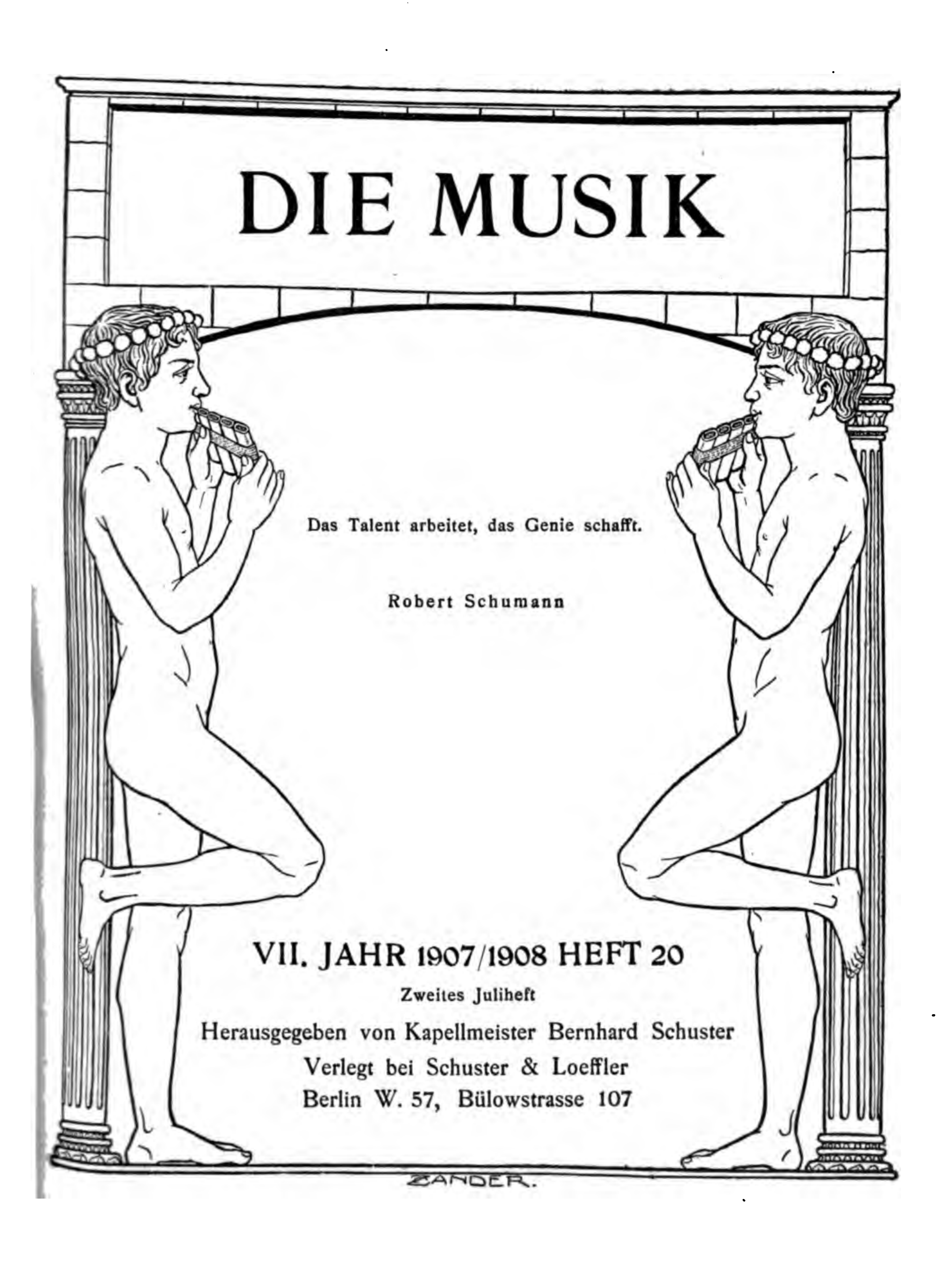




VII. 19

ISOLDE AN TRISTANS LEICHE
nach Wilhelm von Kaulbach




DIE MUSIK
Das Talent arbeitet, das Genie schafft.
Robert Schumann
VII. JAHR 1907/1908 HEFT 20
Zweites Juliheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107
ZANDER.



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



BRIEFE MEYERBEERS AN GOTTFRIED WEBER
AUS DEN JAHREN 1811—1815, 1833 und 1837

Mitgeteilt von
Wilhelm Altmann-Friedenau/Berlin

In dem brieflichen Nachlaß[1]) des berühmten Theoretikers Gottfried Weber, des Herausgebers der Zeitschrift „Caecilia", der im Hauptamt Jurist war, befinden sich auch fünfzehn Briefe Meyerbeers aus den Jahren 1811—1815, 1833 und 1837. Erstere lassen deutlich erkennen, daß beide Männer nicht bloß miteinander innig befreundet waren, sondern sogar einen Bund mit noch anderen Persönlichkeiten geschlossen hatten, um sich gegenseitig zu unterstützen und sich namentlich in den angesehensten Zeitschriften zu loben. Diese Briefe gewähren einen ungemein anschaulichen Eindruck von dem literarisch-musikalischen Cliquenwesen der damaligen Zeit, das so ausgebildet war, wie man sich es heute gar nicht vorstellen kann. Eigentümlich berührt auch der schon mehr als burschikose Ton, den Meyerbeer (geb. 1791) gleich im ersten Brief gegen den zwölf Jahre älteren, damals schon ein angesehenes Richteramt in Mannheim bekleidenden Weber anschlägt; dieser war ihm damals an Ruf als Komponist entschieden überlegen; Webers umfangreicher „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst" erschien freilich erst[2]) in den Jahren 1817—1821. Auch die Ungeniertheit, mit der Meyerbeer seine Liebesabenteuer berichtet, ist auffallend. Bemerkenswert ist auch die Offenheit, mit der er Webers Schwächen hervorhebt.

Auch für die Biographie Meyerbeers und über seine literarischen Pläne erfahren wir Verschiedenes aus diesen Briefen, die übrigens auch manches für die Kulturgeschichte der damaligen Zeit interessante Detail enthalten, u. a. daran erinnern, wie teuer früher das Porto für Briefe und gar für Packete gewesen ist.

Unzweifelhaft ist Meyerbeer ein amüsanter und gewandter Brief-

---

[1]) Mir ist dieser Nachlaß von dem Enkel Webers, Herrn Ministerialrat Dr. A. Weber in Darmstadt, zur wissenschaftlichen Ausnutzung anvertraut worden. Er umfaßt die Jahre 1806—1837 und ist ziemlich umfangreich, doch bietet er nicht allzu große Ausbeute, da er im wesentlichen aus rein geschäftlichen Korrespondenzen besteht, da wertvolle Briefe von Weber seinerzeit in der „Caecilia" veröffentlicht worden sind und die besten Stücke schon vor Jahren herausgenommen sein müssen, so z. B. ein Brief Beethovens, die meisten Briefe Karl Maria v. Webers u. a.

[2]) Die dritte Auflage in vier Bänden ist in mehrere fremde Sprachen übersetzt worden.

schreiber gewesen; zu bedauern ist, daß er über seine ersten Pariser Eindrücke aus Zeitmangel Weber so wenig berichtet hat.

Unterzeichnet ist keiner der Briefe aus den Jahren 1811—1815 mit „Meyerbeer", manche haben gar keine Unterschrift, einige den Namen „Philodikaios" (= der Gerechtigkeitliebende), den er in jenem „Bunde" führte. Wenn über die Person des Briefschreibers auch nach No. I[1]) noch ein Zweifel sein könnte, so wird dieser durch No. VII völlig behoben. Die Statuten jenes „Bundes"[2]) sowie nähere Mitteilungen darüber finden sich übrigens in Gottfried Webers brieflichem Nachlaß nicht vor.

Man muß diese 10 Briefe im Zusammenhang lesen, sonst wird man manches nicht richtig auffassen oder überhaupt gar nicht verstehen, wenngleich ich durch Verweise auf den Zusammenhang genügend aufmerksam gemacht zu haben glaube.

Der Brief aus dem Jahre 1833 (No. XI) ist ein beredtes Zeugnis von der treuen Freundschaft Meyerbeers zu Gottfried Weber, den er auch als Komponisten sehr schätzte.

Wie die Briefe von 1811—1815, so bilden auch die drei vom Jahre 1837 eine Gruppe für sich. Sie betreffen vor allem Webers Wahl zum Mitgliede der Akademieen zu Berlin und Paris; der Brief No. XIII enthält wichtige Äußerungen Meyerbeers über seine „Hugenotten". Beachtenswert ist auch, was Meyerbeer darin über Zeitschriften, besonders musikalische, über die Lage der geistig Produzierenden, über die Zustände der Kritik und über sein Verhalten gegen Angriffe der Kritik sagt. Der letzte Brief gibt uns Kenntnis von einem schweren Augenleiden Meyerbeers.

Es erübrigt noch, die Frage zu beantworten, weshalb die Korrespondenz zwischen Meyerbeer und Gottfried Weber in den Jahren 1816—1832, 1834—1836 geruht hat. Irgendeine Differenz ist zwischen ihnen nicht vorgefallen; der Hauptgrund war Meyerbeers von ihm oft betonte Schreibfaulheit, die im Jahre 1817 von seinem Vater und Bruder Weber gegenüber als Entschuldigung angeführt wird; auch mag der Umstand, daß Meyerbeer meist außerhalb Deutschlands, teils in Italien teils in Paris, lebte, auf

---

[1]) Wie aus dem Schluß von No. I sich ergibt, muß übrigens unserer No. I mindestens ein Brief Meyerbeers voraufgegangen sein, der in dem mir zugänglichen Material nicht enthalten ist.

[2]) Die Existenz dieses Bundes wird dadurch nicht widerlegt, daß Gottfried Weber bei der Herausgabe einiger an ihn gerichteter Briefe Karl Maria von Webers (Caecilia, VII, 21) sagt: „Die in diesen Briefen überall vorkommende Benennung Bruder bezieht sich weder auf eine wirklich verwandtschaftliche noch auf eine etwa freimaurerische oder sonstige Ordensbrüderschaft . . ., sondern lediglich auf die unter beiden Korrespondenten von der ersten Zeit ihrer Bekanntschaft an (1810) angenommene Weise, sich als Brüder zu betrachten."

seine Korrespondenz mit dem Jugendfreunde schädlich eingewirkt haben. Möglicherweise sind auch Briefe nur nicht mehr auf uns gekommen.

Konzepte der Briefe Webers an Meyerbeer habe ich nicht gefunden.

I.

Hessen-Darmstadt, d. 22. Mai 1811.

Lieber Bruder!

Wer denn der Herr Henning[1]) ist, frägst Du mich? Ein recht braver Komponist und ein sehr braver Violonist, der sogar schon einmal das Glück hatte, mit dem großen Manne[2]) ein Doppel-Konzert für Violin und Pianoforte zusammen zu komponieren.[3]) Ich will dem Jungen ein Konzert im nächsten Herbst ausstatten, daß sich ganz Berlin wundern soll, und Du Hund es Dir zur großen Ehre rechnen, daß Deine Werke in einem solchen Konzerte aufgeführt werden. Ich werde ihm zu diesem Ende senden 1. eine neue Symphonie aus Es-dur von mir[3]), 2. Voglers[4]) Trichordium (das man noch nie in Berlin gehört hat), 3. muß Weberl[5]) dazu seine türkische Ouvertüre aus „Abu Hassan" geben, 4. das Dir bereits oben genannte Doppel-Konzert von mir und Henning, welches er mit einem Eleven von mir exekutieren wird, und 5. endlich Dein „Deucalion"[6]), weßhalb ich an Iffland[7]) expreß schreiben werde, damit er die Deklamation übernimmt, und welches alsdann mit einem Orchester und Chor von 60 Personen unter des trefflichen Kapellmeister Webers[8]) Leitung aufgeführt werden soll. Rechne dazu noch einige Konzerte und Arien der ersten Virtuosen und Sänger. Ich gebe Dir mein Wort: noch ehe die Kasse geöffnet wird, müssen sich die Menschen schadweise zu Tode drücken. Für die nach dem Konzerte zu exekutierenden Posaunenstöße[9]) werde ich sorgen.

Ich bin der Meinung, daß Du die Musik vorher nicht in Mannheim aufführst, doch überlege Dir das. Ich rechne indeß zwischen hier in 14 Tagen auf Deine bestimmte Erklärung, ob Du mir das Werk bis zum Herbste liefern wirst oder nicht; in letzterm Fall wäre es Dein großer Schade, weil ich über 2 Jahren gewiß nicht mehr in Deutschland bin und alsdann nicht mehr so tätig für Dich wirken kann.

Vom Weberl habe ich 2 Briefe nebst 3 Exemplaren seines „Momento capricioso"[10]) erhalten. Wahrscheinlich sollen zwei davon für Dich sein. Ich sende sie

---

[1]) Karl W. Henning, der 1836 Musikdirektor, 1840 Kapellmeister an dem Berliner Opernhaus wurde, in welcher Stellung er bis 1. April 1848 wirkte.

[2]) „Der große Mann" ist, wie sich später ergibt, Meyerbeer selbst.

[3]) Ungedruckt.

[4]) Abt Georg Joseph Vogler, geb. 1749 zu Würzburg, † 6. Mai 1814 in Darmstadt, wo er 1807 als Hofkapellmeister und besonders als Lehrer wirkte. Das Trichordium und Trias Harmonica oder Lob der Harmonie vom Prof. Meißner, nach J. J. Rousseau's Melodie zu drei Tönen komponiert, erschien 1799 bei André in Offenbach.

[5]) Damit ist natürlich der Mitschüler Meyerbeers bei Vogler, Karl Maria v. Weber, gemeint. „Abu Hassan" (Einakter) wurde 1811 zuerst in München aufgeführt.

[6]) Ungedruckt.

[7]) Der gefeierte Schauspieler und Dichter, bis zu seinem Tode am 22. September 1814 Direktor des Berliner National-Theaters (Königlichen Schauspielhauses).

[8]) Bernhard Anselm Weber, geb. 1766 zu Mannheim, seit 1792 Musikdirektor in Königlich preußischen Diensten, starb als Königlicher Kapellmeister am 23. März 1821.

[9]) d. h. gute Kritiken in den Zeitungen.

[10]) Karl Maria v. Webers op. 12 für Klavier.

Dir deshalb mit der nächsten fahrenden Post nebst seinen Briefen an mich. Zu gleicher Zeit werde ich alsdann eine kleine ‚Cantate‘ von mir beilegen, welche ich vorige Woche auf das Geburtsfest meines Vaters komponiert habe. (Nota bene in 3½ Tagen.) Ich kann mich nun einmal über meine Sachen nicht freuen, bis ich weiß, ob sie Dir, verfluchter Seehund, gefallen oder nicht.

Wie mein Oratorium [1]) gefallen hat, frägst Du mich? Der Erfolg davon hat meine allerkühnsten Erwartungen übertroffen. Schon in den Proben machte diese Musik ein solches Aufsehen, daß die Musikliebhaber haufenweise herzuliefen. Die Aufführung entsprach dem Succeß, den die Komponisten ihr schon in den Proben vorausgesagt hatten. Freunde und Feinde, Fremde und Bekannte waren von gleichem Enthusiasmus ergriffen. Den Morgen nach der Aufführung schrieben mehrere berühmte Komponisten und Dichter (worunter sich sogar meine erklärte[n] Gegner befanden) die schmeichelhaftesten Billete und Briefe an mich; unzählige Gedichte wurden auf mich und sogar auch auf Schreiber [2]) gemacht (ich lege Dir ein paar von diesen dummen Dingern in Abschrift mit bei, ein paar andere findest Du in der mitkommenden Zeitung); auch die Recensionen in den beiden [3]) Berliner Zeitungen, die ich Dir mitsende, wirst Du schmeichelhaft genug finden, welches um so mehr zu verwundern ist, da sie beide von Feinden von mir verfaßt sind, und die eine sogar (welche ich angestrichen habe) meinen berüchtigten Gegner Rellstab [4]) zum Autor hat, der einige Monate vorher so beißend über mich abgeurteilt [5]) hat. Welche Demütigung für diesen Elenden, so fast wider seinen Willen mich loben zu müssen!

Die Aufführung war vortrefflich von seiten der Instrumente sowohl als auch des Chors. Die Schmalz, [6]) Gern [7]) und Eunike [8]) sangen herrlich, besonders letzterer. Als man ihm in der Probe zurief, er hätte seine Arie wie ein Engel gesungen, antwortete er darauf: „Aber die Musik dazu kömmt auch vom Himmel.“ (Na, Du Seehund, verzieh nur nicht so malizieuse die Lippen, indem Du dieses liest.)

Es sind mir auch schon seit der Zeit 7 Opernsujets angeboten worden; kurzum das Publikum ist toll und voll von der Musik.

Ich bin es überzeugt, daß Du nicht glaubst, es geschehe aus miserabler Eitelkeit, daß ich Dir alle diese Details mitteile; denn wer weiß wohl mehr als wir, von wie vielen elenden Zufällen das Gelingen oder Mißfallen eines Werkes abhängt, und welche unrichtige und schiefe Ansichten meistenteils das Urteil des Publikums leiten, wie wenig man sich also auf das Reussieren eines Werks zugute tuen darf. Allein in den Verhältnissen, wo wir stehen, halte ich es sogar für Schuldigkeit, Dir aufs allergenaueste zu referieren, und habe das auch ebenso treulich getan, als mein

---

[1]) Meyerbeers Oratorium „Gott und die Natur“ wurde am 8. Mai 1811 in Berlin erstmalig aufgeführt; vgl. Hermann Mendel, Giacomo Meyerbeer (1868) S. 14ff.

[2]) A. v. Schreiber (nicht Scheile), Professor in Heidelberg, hatte den Text gedichtet; er hat auch für Meyerbeer den Operntext „Jephthas Tochter“ geliefert.

[3]) Der sogen. Spenerschen und der Vossischen.

[4]) Joh. Karl Friedrich Rellstab (1759—1813), der berühmte Kritiker der Vossischen Zeitung.

[5]) Nämlich als am 17. März 1811 der „98. Psalm“ in Meyerbeers Komposition in der Berliner Singakademie aufgeführt worden war.

[6]) Auguste Schmalz, geb. 1771, von 1810—1817 Stern an der Berliner Oper.

[7]) Georg Gern, von 1801—1830 Bassist der Berliner Oper.

[8]) Friedrich Eunike, berühmter Tenorist der Berliner Oper (1797 bis ca. 1817).

„Psalm" nicht[1]) gefiel. Doch genug davon. So wie die Sachen jetzt stehen, kannst Du mit Überzeugung 8 bis 10 pompöse Zeilen ins „Badische Magazin" von der Musik einrücken[2]), um die Mannheimer darauf begierig zu machen; denn da die Musik jetzt gewiß gestochen wird, so gehört es unter meinen Hauptwünschen [!], sie [noch] einmal zu hören, um mich von unzähligen Sachen, über die ich noch schwanke, zu überzeugen.

Im Fall Du es irgend möglich machen kannst und Dich vielleicht das Ausschreiben genieren sollte, so will ich das wohl besorgen, denn ich habe hier einen exzellenten Kopisten. Allein es müßte bald sein, spätestens in 4 Wochen, denn erstens verreise ich bald und zweitens kann auch mein Verleger nicht mehr sehr lange warten.

Ich habe nun mit Dir über meinen Lieblingswunsch ganz frei gesprochen; sage Du mir nun ebenso frei, ob nicht vielleicht Hindernisse und Verhältnisse Dich verhindern, ihn zu erfüllen. Im Falle Du es aber mit Besiegung einiger Schwierigkeiten aufführen könntest, so fürchte nur nicht, daß ich Dir alsdann immerwährend mit meinen Musiken über den Hals laufen werde. Im Gegenteile; sogar will ich Dir zu mehrerer Sicherheit das schriftliche Versprechen geben, nie wieder einen Fuß in Mannheim zu setzen.

Ich habe vor kurzer Zeit wieder ein neues Blatt gesehen: „Süddeutsche Miszellen für Leben, Litteratur und Kunst". Es kömmt in Karlsruh heraus und hat, wie man sagt, einen Herrn Rehfuß zum Redakteur. Warum ist dieses Blatt noch nicht unser? Karlsruh liegt in Deinem Departement; schreibe hin oder laß den Unknown[3]), das geliebte Beest, schreiben; dieser Bruder tut gar nichts für den Bund.

Ad vocem schreiben und rezensieren. Du wirst aus den Berliner Zeitungen ersehen, daß diese Menschen nicht einmal vernünftig loben können. Das „Chor der Elemente"[4]) berühren sie gar nicht, und ich wette darauf, sie können nicht einmal dessen Konzeption entziffern. Ebenso geschah es mit dem Choral No. 10. Wie wäre es daher, wenn Du Dir aus Deinem trefflichen gediegenen Brief an mich über diesen Gegenstand zwei Auszüge machtest, einen kleinen und einen großen. Den erstern könntest Du nach dem „Morgenblatte" senden, den zweiten aber (da Du mit der „Musikalischen Zeitung"[5]) brouilliert bist) an Weberl, damit er denselben unter seinem Namen an Härtel schickte. (Ich schicke Dir zu diesem Ende heute Deinen Brief wieder zurück.) Du müßtest aber die Gefälligkeit haben, Dich gleich an diesem [!] Auszuge zu machen, damit Dir die Berliner Rezensenten nicht zuvorkommen. Was die Rezension des übrigen Teils des Konzerts enthält, so kannst Du Dich ja ganz an die Berliner Zeitungen halten, welche ich übrigens übermorgen schon zurückerwarte, weil ich sie höchst nötig brauche. Hörst Du? Du kannst sie Dir aber auf meine Kosten abschreiben lassen, denn sie müssen ja ohnedem ad acta[6]) kommen. Ich hoffe übrigens nicht, daß Du der Journalisten halber Anstand nehmen wirst, ein

---

[1]) Vgl. S. 74, A. 5.

[2]) Gerade acht Zeilen hat Weber darüber in der „Eleganten Zeitung" S. 911 geschrieben. Diese Zeitschrift erschien in Mannheim bei Kaufmann.

[3]) Wer dies ist, konnte ich nicht feststellen.

[4]) Karl Maria v. Weber nennt in seiner Besprechung des Meyerbeerschen Oratoriums den Chor der vier Elemente ein „echt kontrapunktisches Meisterstück".

[5]) Die „Allgemeine musikalische Zeitung" erschien im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig unter der Redaktion von Joh. Friedr. Rochlitz (1769—1842) von 1788—1818; sie ist dann 1848 eingegangen.

[6]) Für das Bundesarchiv?

in Berlin gegebenes Werk zu rezensieren, weil Du in Mannheim bist. Du kannst ja dort Deine Korrespondenten haben oder selbst auf kurze Zeit da gewesen sein.

Was macht denn der Bruder Rock?[1]) Warum ist er noch nicht in Tätigkeit? Laß ihn an Castelli[2]) in Wien schreiben (qua Reisender), den Personalbestand der Mannheimer Bühne einsenden (das empfiehlt), über den Verfall der Kirchenmusik klagen und dabei Deiner „Messen" rühmlichst erwähnen. Auch etwas über Berlin kann er sagen: die „Vestalin" von Spontini und „Deodata" vom Kapellmeister Weber[3]) kann er excentrisch loben, denn sie sind Lieblingsstücke des dortigen Publikums, das erste[4]) wegen seiner genialischen Vermischung des italienischen und französischen Genres, indem sie einen göttlichen Gesang mit braver Deklamation und kunstreichen Behandlung des Orchesters vereinet (letzteres nur etwas zu chargiert); das zweite wegen seiner energischen Accente halber, auch wegen der kraftvollen Deklamation und des echt dramatischen Geist[s], der sich in allen Chören ausspricht. Der „Taucher" von Reichardt[5]) hat nicht gefallen; den muß er etwas bedauern, da Reichardt ein verdienstvoller Mann ist. Auch etwas von Webers[6]) Concert spirituel kann er sagen und dabei meines Oratoriums[7]) erwähnen, wozu Du ihm die nötige Anleitung geben kannst.

Ein Konzert in Darmstadt zu geben, halte ich für jetzt fast unmöglich, allein es wird mir doch lieb sein, Herrn Tollmann[8]) kennen zu lernen; empfiehl ihn mir also.

„Samori"[9]) wird vor 3 bis 4 Wochen nicht gegeben werden.

Die „Hymnen"[10]) sind noch nicht mein.

Dusch[11]) danke ich tausendmal für sein Gedicht. Nächstens werde ich ausführlicher darüber schreiben, denn für heute muß ich schließen.

Dein treuer Bruder Philodikaios.

Ich brauche meinen Hut notwendig. Um Gottes willen, so mache doch, daß ich ihn bekomme.

II.

Frankfurt a. M., den 21. Februar 1813.

Bruder.

Wundere Dich nur nicht gar zu sehr, daß ich Dir heute auf Velin-Papier schreibe. Sieh den Bogen recht an, so wirst Du finden, daß er zu befleckt ist, als daß ich an einen andern ehrlichen Menschen darauf schreiben könnte. Meine Pässe sind nun ganz in

---

[1]) Wohl kein Musiker.

[2]) Ignaz Franz Castelli, der bekannte Dichter und Musiker, Herausgeber des „Allgemeinen musikalischen Anzeigers" (Wien bei Haslinger).

[3]) Vgl. S. 73, A. 8.

[4]) Von hier ab wörtlich bis „Chören ausspricht" in der „Eleganten Zeitung" S. 911 von Weber als Berliner Korrespondenz abgedruckt.

[5]) Joh. Friedrich Reichardts (1752—1814) Oper „Der Taucher".

[6]) Vgl. S. 73, A. 8.

[7]) „Gott und die Natur". Vgl. oben S. 74.

[8]) Joh. Tollmann, 1775—1829, Violinvirtuos, seit 1805 Musikdirektor in Basel.

[9]) Die Oper „Samori" von Abt Vogler wurde am 30. Juni 1811 erstmalig in Darmstadt gegeben; vgl. „Badisches Magazin" 1811, S. 440.

[10]) Wohl die am 30. Juli erstmalig aufgeführten Hymnen des Abt Vogler; vgl. ib. 524; vielleicht auch die sieben geistlichen Gesänge (Klopstock) Meyerbeers, die bei C. F. Peters in Leipzig erschienen sind.

[11]) Dusch (Philokalos im Bunde genannt) wurde später Geheimer Legationsrat in Karlsruhe.

Richtigkeit, allein die verfluchten Briefe aus Mainz sind noch nicht angekommen; ich habe daher gestern meinen Bedienten selbst dorthin geschickt und kann also nun erst morgen früh abreisen. Wären wir beide nicht so eklatant dumm, so hätten wir das von Mannheim aus getan, und ich hätte einen Tag länger in Deiner Gesellschaft verlebt.

Dank übrigens, Bruder, herzlichen Dank für alles Liebe und Freundliche, was Du mir während meines Aufenthalts in Mannheim erzeigt hast. So ein 14tägiges geistiges Reiben an einem Kerl wie Du gibt neue Lust zum Versuchen, neue Kraft zum Streben. Ich hoffe, es geht Dir ebenso.

Ich habe mich halb zu Tode auf der Post nach Briefen von Dir gefragt, aber es sind keine da. Wo bleibt der Brief an Mälzel[1]) von Dusch[2]) und der von Walter[3]) an Ignaz Walter[4]) in Regensburg? Dummer Kerl! mit dem letztern mußt Du Dich besonders eilen und ihn nach Regensburg poste restante adressieren, denn in Wien hilft er mir natürlich nichts mehr.

Anbei der Brief an den Großherzog[5]), nach Vorschrift damit zu verfahren. Ich bitte Dich übrigens recht inständig um alle mögliche Vorsicht und Schnelligkeit. Laß Dir doch ja von Hoffmann[6]) antworten, daß er wirklich abgegeben worden ist. Ebenfalls lege ich den Karol[7]) an Dein treues Bruderherz.

A propos. Ich habe Voglern[8]) (aus Gründen) geschrieben, daß ich in Mannheim unpäßlich war; ich sage Dir das, damit Du es geschickter Weise als etwas Zufälliges in Deinem nächsten Brief an ihn einfließen läßt. Den beifolgenden Brief an Schwarz[9]) gib gefälligst sobald als möglich auf die Post. Ich habe Ursachen, warum er von Mannheim aus abgegeben werden soll.

Und nun, Bruder, kommt eine Phrase, die Du künftig in allen meinen Briefen finden wirst: treibe Rütger[10]) zum Fleiß.

Und nun lebe wohl. Deiner ganzen werten Familie, der [!] Fräulein von Härtling und Herrn von Weiler viele Empfehlungen von mir als Epilog zu meinem Abschiede; ditto an den Karolsmacher.[11])

Geil[12]) und Hedler[13]) lassen Dir sagen, daß, wenn Du Cherubinis[14]) „Trauergesang“ von Paris aus haben wolltest, solltest Du es ihnen schreiben, und den 15. Tag nach Ankunft Deines Briefes würden sie es [!] Dir schon überliefern. Courage[15]) grüßt.

Dein treuer Bruder

Der arglose Reisende.

Da es schon zu spät ist, diesen Brief auf die Post zu geben, so nehme ich ihn nach Würzburg mit.

---

[1]) Johann Nepomuk Mälzel, der bekannte Mechaniker (1772—1838), der Erfinder des Panharmoniums und des Metronoms (1816).

[2]) Vgl. S. 76, A. 11. [3]) Wohl kein Musiker.

[4]) Ignaz Walter, Tenorist, Singspieldichter und Theaterdichter (1759—1822).

[5]) Ludwig I. (X), Großherzog von Hessen (—1830); vgl. Brief III.

[6]) Wohl ein höherer Beamter. [7]) Wer ist dies?

[8]) Vgl. S. 73, A. 4. [9]) Wohl kein Musiker.

[10]) Wie sich aus dem Folgenden ergibt, offenbar ein Rechtsanwalt, der für Meyerbeer einen Prozeß führte. [11]) Identisch mit Karol? (oben A. 7).

[12]) Wohl Sophie Gail, geb. Garre, die 1819 † talentvolle Pariser Komponistin, vielleicht auch deren Mann Professor Jean Baptiste Gail.

[13]) Wer ist dies?

[14]) Wohl das „Requiem“ in c-moll, vielleicht auch „Chant sur la mort de Joseph Haydn“. [15]) Wer ist dies?

III.

Würzburg, den 23. Februar 1813.

Bruder!

Ich war bei Fröhlich[1]); aufgenommen habe ich ihn nicht, denn ich reise heute schon fort, und so kurz übers Knie zu brechen, ist die Sache natürlich nicht; doch kannst Du Dir denken, daß mein Aufenthalt nicht ganz fruchtlos war. Ich habe die Verabredung getroffen, daß wir uns gegenseitig beide von jeder Aufführung oder Erscheinung unserer Sachen Nachricht geben wollten, und daß dann der andere darüber schreiben sollte. So ist denn doch ein Schritt geschehen; sehe ich dann, daß der Kerl eingreift und wirklich arbeitet, so schlage ich ihm das Bewußte für Dich, sich und mich vor. Ich habe ihm proponiert, ihn dem Glöggl[2]) in Linz und der „Musikalischen Zeitung" in Wien als Mitarbeiter vorzuschlagen, und er hat es dankbar aufgenommen. (Ich habe dies aus der Ursache getan, damit er, wenn wir ihn einmal in Tätigkeit setzen, debouchés hat.) Er hat mich gebeten, ihm zu erlauben in der „Würzburger Zeitung" einen Artikel über „Jephta" einrücken zu lassen, welches ich angenommen habe. Ich schreibe Dir dieses, damit Du gelegentlich, wenn Du aufs Museum[3]) gehest, in die „Würzburger Zeitung" guckst, um zu sehen, ob er Wort hält oder nur Windkomplimente macht.

Was Dich betrifft, so antwortete er mir auf meine Frage sein Stillschweigen betreffend, daß ihn die Bescheidenheit verhindert habe, Deine Anfrage zu beantworten. Er sei nämlich wirklich der Verfasser mehrerer Anzeigen über Dich. Doch fügte er hinzu, daß er noch lange nicht so viel über Dich geschrieben habe, als es ihn die große Achtung, die er für Dich empfände, seitdem er Deine praktischen Werke kenne, wünschen lasse, und daß er jede Gelegenheit mit Freude ergreifen würde, öffentlich über Dich und Deine Sachen zu sprechen. Ich habe ihm versprochen über sein Institut[4]) einen Aufsatz zu machen. Apropos. Er wird vielleicht diesen Frühling „Gott und die Natur" aufführen. Ich habe ihm gesagt, daß Du Dich gewiß nicht weigern würdest, ihm Partitur und Stimmen alsdann zu leihen.

Den Brief an [den] Großherzog[5]) bringt Dir das [!] Postwagen.

Adieu.

---

[1]) Joseph Fröhlich, 1780–1862, Universitätsmusikdirektor und a. o. Professor in Würzburg, auch als Komponist tätig, ein sehr verdienter Musiklehrer. Die „Musik" brachte sein Bild Jahrgang 3, Heft 19.

[2]) Franz Xaver Glöggl 1764–1839, Theaterkapellmeister, Musikalienhändler und Verleger verschiedener Musikzeitschriften.

[3]) Gesellige Vereinigung mit Lesezimmer.

[4]) Über dieses Institut, aus dem sich die „Königliche Musikschule in Würzburg" entwickelt hat, schreibt Fröhlich am 24. Februar 1813 an Weber, nachdem er u. a. auch Meyerbeers Besuch erwähnt hat: „Überzeugt, daß ohne die Beförderung der ästhetischen Bildung keine Erhebung des Geistes bei dem Volke möglich sei und daß Musik die auf das Volk wirksamste und in jeder Hinsicht für dasselbe passendste Kunst sei, hatte ich schon längst den Gedanken, zur Emporbringung der Kunst, vorzüglich der musikalischen alles Mögliche anzuwenden. Ich brachte es in mehreren Jahren durch viele Mühe dahin, daß meine musikalische Anstalt gegründet wurde. Allein zuerst hatte sie die allgemeine Tendenz nicht, und nur nach und nach brachte ich es dahin, daß sie zu einer allgemeinen Bildungsschule für unser ganzes Land, zu einem eigentlichen, musikalischen Konservatorium erhoben wurde. Eine wichtige Klasse in der Anstalt sind die Kandidaten des Schullehrerseminars, welche in dieser den Unterricht in allen Teilen der Musik erhalten." [5]) Vgl. oben S. 77, A. 5.

IV.

Neustadt an der Aisch, den 25. Februar 1813.

Bruder!

Der Teufel hat den Postwagen in Würzburg geritten, daß er erst in 2 Tagen abgeht; ich wollte ihn erst nach Nürnberg mitnehmen*); allein besseres kommt über Nacht, und da es mir gar pressant mit diesem Briefe[1]) (Avis für Dich!) ist, so schicke ich ihn Dir von hier aus mit der Briefpost. Du mußt so gütig sein, diesen Brief auf die Partitur[2]) zu legen. Es versteht sich von selbst, daß das Ganze eingepackt wird, und auf das Packet machst Du dieselbe Adresse, wie ich sie auf den Brief machte. Um das Packet aber mache noch einen Umschlag, worauf Du Hoffmanns[3]) Adresse setzst, damit der Großherzog nicht das Mannheimer Postzeichen sieht, weil ich den Brief von München datiert habe. Übrigens besorge alles bald und recht schön, wie wir es verabredet haben, so wird Dir meine Gnade niemals ermangeln. Ich weiß auch, Du nimmst mir dieses nicht übel.

Philodikaios.

Ich numerire jetzt meine Briefe an Dich. Dieses erleichtert die Beantwortung. Thue Du es auch.

*) Anmerkung Meyerbeers: Wen? den Postwagen? Nein, den Brief.

V.

Nürnberg, d. 26. Februar 1813.

Bruder!

Ich will Dir Gelegenheit verschaffen, Deinen neuen Guitarrenliedern ein neues Relief zu geben. Schicke ein Exemplar derselben an Madame Fanny Königswerth in Fürth bei Nürnberg. Diese jüngste der Grazien ist eben so gütig, mir in den Brief hineinzugucken, und ich darf daher ihrer Bescheidenheit nicht die Notzucht antun, in das Detail der Liebenswürdigkeiten derjenigen einzugehen, die Dir das unverdiente Glück erzeigen wird, Deine Lieder zu singen. Schicke daher bald, ernstlich, Bruder, unter der obgedachten Adresse.

Seriosamente e un angelo la piccola et tu mi fara il piacere di mandergli ben presto un esemplario. Te le paghero.

VI.

Regensburg, den 2. März 1813.

Bruder!

Ich habe Deinen Brief vom 24ten erhalten und mich herzlich damit gefreut. Laut Vorschrift habe ich mich [!] sogleich von meinen rauhen Ideen ein Lidel blasen lassen, und so wäre der Wechselgesang fertig. Ja, Wechselgesang, und nicht Duett, wie Du schreibst, denn da uns unsere Ideen nicht in ein und demselben Moment ein Lidel geblasen haben, so gehört dies Blasen auch nicht in die Klasse des Duetts, sondern nur in die des Wechselgesangs. O Gott, o Gott, wirst Du denn nie lernen, Dich in scientifischen Sachen präcis auszudrücken?

Daß Du den „Abel"[4]) verlassen hast, um am „Requiem"[5]) nichts zu machen, Bruder, das scheint mir nicht gescheut. Wäre ich wie Du, ich ginge wieder daran.

---

[1]) An den Großherzog von Hessen; vgl. S. 77, A. 5.

[2]) Des Oratoriums „Jephtha".

[3]) Vgl. S. 77 A. 6.

[4]) Ungedrucktes, wohl auch unvollendetes Oratorium.

[5]) Requiem den Manen der Sieger bei Leipzig (erschien bei André in Offenbach).



A propos; ich will Dir eine vorläufige Adresse nach Wien geben; an etc. per Adresse des Herrn Banquier Moriz Königswärther in Wien. Unter der Adresse kannst Du mir auch gleich einen Wechsel schicken, im Fall ich meinen Proceß gewinne. Ich bitte Dich, dummes Brüderchen, (denk' Dir dabei Ifflandischen Dialekt), treibe Rütger.[1]) Ich werde (ganz ernsthaft gesprochen) bald Geld gebrauchen und wahrscheinlich vor einigen Monaten keines von zu Hause beziehen können, denn man spricht, daß der Postenlauf jetzt ganz gehemmt sei.

A propos, hast Du meine 3 Briefe vom 23., 25. u. 26. bekommen? Der vom 25. ist mir der wichtigste, denn er enthielt den Brief an den Großherzog. Ich habe über alle Scheine genommen; schreibe, ob Du sie erhalten hast. Überhaupt, Kerl, hoffe ich in Wien bald Briefe zu bekommen von Dir, da Du jetzt Adresse hast.

Morgen früh gehe ich mit dem Postschiffe ab. Heute [über] 8 Tage werde ich wohl da sein. Ich habe mich hier des Postschiffes halber 2½ Tage aufhalten müssen. Man erzeigt mir viele Höflichkeiten. Was mir Spaß macht, das ist, daß (obgleich die Zeitungen sich gewiß nicht überschrieen haben) demohnerachtet jeder, den ich auf der ganzen Route hieher sprach, von „Jephthas" Erscheinung wußte, und darunter waren viele Kaufleute und sonstige Geschäftsmänner, die sich also nicht eben ängstlich sonst um neue Erscheinungen in der Kunst zu bekümmern pflegen.

Adieu, Bruder, hier hast Du einen Brief (verlangtermaßen), den Du, ohne ein Schelm zu sein, gewiß nicht für ein rhetorisches Meisterwerk ausgeben kannst.

Philodikaios.

VII.

Linz, den 10. März 1813.

Bruder!

Meinen letzten Brief von Regensburg wirst Du erhalten haben. Ich hielt mich einen Tag dort länger auf, als ich anfangs wollte, denn ich hatte auf der Redoute ein himmlisches Abenteuer angeknüpft. Item, es nahm den Tag darauf sein befriedigendes Ende, und 24 Stunden nach dem actus reiste ich ab. Da die Teurung fürchterlich ist, so setzte ich mich zur Ersparung der Unkosten mit meinem Bedienten auf das Postschiff und flutete die Donau ganz flott hinunter. Meine Reisegefährten sind zwei Kaufleute, der eine aus Neuchatel, der andere aus Straßbourg. Der jüngere, sobald er hörte, daß ich Musikant sei, pries mir sogleich die „Donaunymphe"[2]) als seine Favoritpiece, der ältere aber beklagte sich bitterlich, daß Vänhall[3]), der ihm (wie er sich ausdrückte) manche kostbare Stunde gewährt habe, so in Verfall komme. Beide Kerls waren zu meinem Unglück Dilettanten, der eine hatte sogar einmal in einem Picknick die zweite Violine bei einem Pleielschen[4]) Quatuor gegeigt, und überfluteten mich nun mit musikalischem Unflat. Um mich zu retten, muß ich nun den ganzen Tag Mariage mit den Kerls spielen. Denke Dir mich, der bisher keine Karte kannte, Mariage mit zwei Eseln spielen. Das Gesicht, das ich dabei mache, denke ich mir, muß einem die Frage im [!] Munde legen: à quoi pensez vous, quand vous ne pensez à rien?

---

[1]) Vgl. S. 77, A. 10.

[2]) Gemeint ist wohl Ferd. Kauers „Donauweibchen" (1796), das 1803 eine Fortsetzung „Die Nymphe der Donau" erhielt.

[3]) Joh. Bapt. Wanhal (van Hal), geb. 1739, † 26. Aug. 1813 in Wien, schrieb sehr viele Symphonieen, Streichquartette, Violinduette.

[4]) Ignaz Pleyel, 1757—1831, ein Schüler Haydns, ein sehr fruchtbarer Komponist, später Begründer eines Verlags und einer Pianofortefabrik in Paris.

Die Fahrt ging sehr schnell, allein im ersten östreichischen Flecken Aschack überfiel uns ein schrecklicher Sturm, und wir mußten 3 Tage — sage drei — still liegen. Aus lauter Langeweile verführte ich eine Kaufmannstochter, eine Feldwebels-Witwe und die Wirtin meines Gasthofes, oder vielmehr sie verführten mich, denn ich habe nirgends Pucellage gefunden, obgleich ich sie bei der erstern stark vermutete; demohnerachtet waren alle 3 liebe Geschöpfe.

Während dieser Quarantäne ließ ich mir auch Deine „Abels"-Ouvertüre[1]) oft im Kopf hin und hergehen und instrumentierte sie (im Kopf versteht sich) mit wütendem Effekt. Dabei muß ich Dir sagen, ist es mir bestimmt klar geworden, daß das erste



etc. ungeheuer piano sein muß. Dieses kann auf zweierlei Weise geschehen: entweder Du erfindest noch Sordinen für Flöten (für Klarinetten und Hörner sind sie schon erfunden) und läßt die ganze Stelle con sordini exekutieren, oder Flöten, Clarinetten, Cor entfernen sich bei den letzten Momenten des Allegros und blasen das Andante aus einem ziemlich entfernten Nebenzimmer. Mache es, wie Du es willst, allein das E dur muß ungeheuer piano anfangen; das will ich, io el rey.

Heute früh endlich legte sich der Sturm, und um $^{1}/_{2}$5 Uhr früh fuhren wir ab und vor einer Stunde kamen wir hier in Linz an. Wie ich aus dem Schiff steige, packt mich ein junger Mensch und frägt mich, ob ich Meyerbeer sei. Auf meine Bejahung ladet er mich von Seiten des Kapellmeisters Glöggl[2]) ein, sogleich zu ihm zu kommen. Ich gehe hin u., wie ich die Tür öffne, tritt mir entgegen — Vogler; Bruder, ich dachte, der Schlag träfe mich! Ich weinte vor Freuden, küßte ihm die Hand, den Mund. Wahrhaftig, ich liebe doch den alten Papa mehr, als ich es weiß! er ist auf der Reise nach Wien und hatte in den Münchner Zeitungen meine Reise nach Wien gelesen; woher die Kerle das wissen, mag der Teufel wissen. Er war auch ganz fidel, umarmte mich und gratulierte mir vor der zahlreichen Gesellschaft, indem er mir die Nachricht mitteilte, daß mich der Großherzog von Hessen zu seinem Hof- u. Kammerkompositeur ernannt habe. (Meine Verpflichtung, wie er mir privatim sagte, ist weiter keine, als von jeder größeren Komposition, die ich vollendete, dem Großherzog ein Exemplar zu schicken, wofür ich jedesmal aparte honoriert werde). Du kannst Dir denken, wie frappiert ich war, da ich von der Geschichte kein Wort ahnte. Der Großherzog, der mich in Paris glaubte, hat mir mein Patent mit einem eigenhändigen Briefe dorthin geschickt. Betrachte übrigens diese Erzählung noch als eine Konfidenz, denn bis ich dem Großherzog schriftlich gedankt und mein Patent von Paris zurückbekommen habe, darf dieses des Anstandes halber nicht öffentlich bekannt werden, wie mir Vogler sagte. Dann aber auch Du kannst Dir denken, wie viel mir unter den jetzigen Umständen daran liegt, bestimmt zu wissen, ob der Großherzog meine Partitur und Brief von Dir erhalten hat. Den letzteren schickte ich Dir von Neustadt an der Aisch (anbei auch den Schein). Melde mir sein Erhalten und Deine Expedition gefälligst bald nach Wien. Adieu, in einer Viertelstunde gehe ich wieder auf mein Schiff nach Wien.

---

[1]) Vgl. S. 79, A. 4.

[2]) Vgl. S. 78, A. 2.

A propos; ich will Dir eine vorläufige Adresse nach Wien geben; an etc. per Adresse des Herrn Banquier Moriz Königswärther in Wien. Unter der Adresse kannst Du mir auch gleich einen Wechsel schicken, im Fall ich meinen Proceß gewinne. Ich bitte Dich, dummes Brüderchen, (denk' Dir dabei Ifflandischen Dialekt), treibe Rütger.[1]) Ich werde (ganz ernsthaft gesprochen) bald Geld gebrauchen und wahrscheinlich vor einigen Monaten keines von zu Hause beziehen können, denn man spricht, daß der Postenlauf jetzt ganz gehemmt sei.

A propos, hast Du meine 3 Briefe vom 23., 25. u. 26. bekommen? Der vom 25. ist mir der wichtigste, denn er enthielt den Brief an den Großherzog. Ich habe über alle Scheine genommen; schreibe, ob Du sie erhalten hast. Überhaupt, Kerl, hoffe ich in Wien bald Briefe zu bekommen von Dir, da Du jetzt Adresse hast.

Morgen früh gehe ich mit dem Postschiffe ab. Heute [über] 8 Tage werde ich wohl da sein. Ich habe mich hier des Postschiffes halber 2½ Tage aufhalten müssen. Man erzeigt mir viele Höflichkeiten. Was mir Spaß macht, das ist, daß (obgleich die Zeitungen sich gewiß nicht überschrieen haben) demohnerachtet jeder, den ich auf der ganzen Route hieher sprach, von „Jephthas" Erscheinung wußte, und darunter waren viele Kaufleute und sonstige Geschäftsmänner, die sich also nicht eben ängstlich sonst um neue Erscheinungen in der Kunst zu bekümmern pflegen.

Adieu, Bruder, hier hast Du einen Brief (verlangtermaßen), den Du, ohne ein Schelm zu sein, gewiß nicht für ein rhetorisches Meisterwerk ausgeben kannst.

Philodikaios.

VII.

Linz, den 10. März 1813.

Bruder!

Meinen letzten Brief von Regensburg wirst Du erhalten haben. Ich hielt mich einen Tag dort länger auf, als ich anfangs wollte, denn ich hatte auf der Redoute ein himmlisches Abenteuer angeknüpft. Item, es nahm den Tag darauf sein befriedigendes Ende, und 24 Stunden nach dem actus reiste ich ab. Da die Teurung fürchterlich ist, so setzte ich mich zur Ersparung der Unkosten mit meinem Bedienten auf das Postschiff und flutete die Donau ganz flott hinunter. Meine Reisegefährten sind zwei Kaufleute, der eine aus Neuchatel, der andere aus Straßbourg. Der jüngere, sobald er hörte, daß ich Musikant sei, pries mir sogleich die „Donaunymphe"[2]) als seine Favoritpiece, der ältere aber beklagte sich bitterlich, daß Vanhall[3]), der ihm (wie er sich ausdrückte) manche kostbare Stunde gewährt habe, so in Verfall komme. Beide Kerls waren zu meinem Unglück Dilettanten, der eine hatte sogar einmal in einem Picknick die zweite Violine bei einem Pleielschen[4]) Quatuor gegeigt, und überfluteten mich nun mit musikalischem Unflat. Um mich zu retten, muß ich nun den ganzen Tag Mariage mit den Kerls spielen. Denke Dir mich, der bisher keine Karte kannte, Mariage mit zwei Eseln spielen. Das Gesicht, das ich dabei mache, denke ich mir, muß einem die Frage im [!] Munde legen: à quoi pensez vous, quand vous ne pensez à rien?

---

[1]) Vgl. S. 77, A. 10.
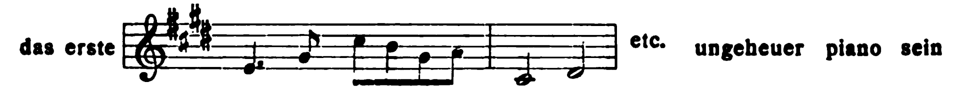
[2]) Gemeint ist wohl Ferd. Kauers „Donauweibchen" (1796), das 1803 eine Fortsetzung „Die Nymphe der Donau" erhielt.

[3]) Joh. Bapt. Wanhal (van Hal), geb. 1739, † 26. Aug. 1813 in Wien, schrieb sehr viele Symphonieen, Streichquartette, Violinduette.

[4]) Ignaz Pleyel, 1757—1831, ein Schüler Haydns, ein sehr fruchtbarer Komponist, später Begründer eines Verlags und einer Pianofortefabrik in Paris.



Die Fahrt ging sehr schnell, allein im ersten östreichischen Flecken Aschack überfiel uns ein schrecklicher Sturm, und wir mußten 3 Tage — sage drei — still liegen. Aus lauter Langeweile verführte ich eine Kaufmannstochter, eine Feldwebels-Witwe und die Wirtin meines Gasthofes, oder vielmehr sie verführten mich, denn ich habe nirgends Pucellage gefunden, obgleich ich sie bei der erstern stark vermutete; demohnerachtet waren alle 3 liebe Geschöpfe.

Während dieser Quarantäne ließ ich mir auch Deine „Abels“-Ouvertüre[1]) oft im Kopf hin und hergehen und instrumentierte sie (im Kopf versteht sich) mit wütendem Effekt. Dabei muß ich Dir sagen, ist es mir bestimmt klar geworden, daß das erste  etc. ungeheuer piano sein muß. Dieses kann auf zweierlei Weise geschehen: entweder Du erfindest noch Sordinen für Flöten (für Klarinetten und Hörner sind sie schon erfunden) und läßt die ganze Stelle con sordini exekutieren, oder Flöten, Clarinetten, Cor entfernen sich bei den letzten Momenten des Allegros und blasen das Andante aus einem ziemlich entfernten Nebenzimmer. Mache es, wie Du es willst, allein das E dur muß ungeheuer piano anfangen; das will ich, io el rey.

Heute früh endlich legte sich der Sturm, und um $^1/_2$5 Uhr früh fuhren wir ab und vor einer Stunde kamen wir hier in Linz an. Wie ich aus dem Schiff steige, packt mich ein junger Mensch und frägt mich, ob ich Meyerbeer sei. Auf meine Bejahung ladet er mich von Seiten des Kapellmeisters Glöggl[2]) ein, sogleich zu ihm zu kommen. Ich gehe hin u., wie ich die Tür öffne, tritt mir entgegen — Vogler; Bruder, ich dachte, der Schlag träfe mich! Ich weinte vor Freuden, küßte ihm die Hand, den Mund. Wahrhaftig, ich liebe doch den alten Papa mehr, als ich es weiß! er ist auf der Reise nach Wien und hatte in den Münchner Zeitungen meine Reise nach Wien gelesen; woher die Kerle das wissen, mag der Teufel wissen. Er war auch ganz fidel, umarmte mich und gratulierte mir vor der zahlreichen Gesellschaft, indem er mir die Nachricht mitteilte, daß mich der Großherzog von Hessen zu seinem Hof- u. Kammerkompositeur ernannt habe. (Meine Verpflichtung, wie er mir privatim sagte, ist weiter keine, als von jeder größeren Komposition, die ich vollendete, dem Großherzog ein Exemplar zu schicken, wofür ich jedesmal aparte honoriert werde). Du kannst Dir denken, wie frappiert ich war, da ich von der Geschichte kein Wort ahnte. Der Großherzog, der mich in Paris glaubte, hat mir mein Patent mit einem eigenhändigen Briefe dorthin geschickt. Betrachte übrigens diese Erzählung noch als eine Konfidenz, denn bis ich dem Großherzog schriftlich gedankt und mein Patent von Paris zurückbekommen habe, darf dieses des Anstandes halber nicht öffentlich bekannt werden, wie mir Vogler sagte. Dann aber auch Du kannst Dir denken, wie viel mir unter den jetzigen Umständen daran liegt, bestimmt zu wissen, ob der Großherzog meine Partitur und Brief von Dir erhalten hat. Den letzteren schickte ich Dir von Neustadt an der Aisch (anbei auch den Schein). Melde mir sein Erhalten und Deine Expedition gefälligst bald nach Wien. Adieu, in einer Viertelstunde gehe ich wieder auf mein Schiff nach Wien.

---

[1]) Vgl. S. 79, A. 4.

[2]) Vgl. S. 78, A. 2.

VIII.

Wien[1]), d. 28. März 1813.

Bruder!

Deinem Wunsche gemäß sende ich Dir hier einige Opernbücher zum Komponieren. Daß die Sujets gut sind, kann ihnen gewiß kein Mensch vorwerfen, demohnerachtet aber enthalten sie treffliche musikalische Situationen, passen also excellent für Deinen Gebrauch. Ich habe Dir von mehreren Genres gekauft, damit Du für jede Laune einen Sündenbock hast. Verbrauche es mit Gesundheit und Nutzen und schreibe mir gleich, wenn Du dieses Vierteldutzend verbraucht hast, damit ich wieder welche einkaufe.

Fragen.

1. Warum schreibst Du mir nicht? ich habe Dir ja schon von Regensburg aus geschrieben, daß Du mir per adresse Moritz Königswärthers schreiben sollst.
2. Warum schickt Dusch[2]) vom Karol[3]) nichts?
3. Habe ich denn meinen Prozeß[4]) noch nicht gewonnen?

Ph.

IX.

Paris, d. 5. December 1814 [verschrieben statt 5. Januar 1815].

Lieber Bruder!

Um Dich zu überzeugen, daß ich wenigstens den guten Willen habe, präcis zu werden, so antworte ich Dir in der nämlichen Stunde, wo ich Deinen Brief erhalte. Das ist aber auch alles, was ich leider in diesem Augenblick tun kann. Die Wunderwerke der Kunst und Natur und besonders die Theater haben sich meines ganzen Wesens mit einer solchen Wut bemächtiget, es ist eine solche geistige Genußsucht in mich gefahren, daß ich von Museum zu Museum, von Bibliothek zu Bibliothek, von Theater zu Theater etc. mit einer Rastlosigkeit wandre, die dem ewigen Juden Ehre machen würde.

Unter solchen Umständen wirst Du es begreiflich finden, wenn ich Dich versichere, daß ich bis jetzt kaum 3 oder 4 meiner Empfehlungsbriefe abgegeben habe. (Die Sachen haben mich bis jetzt so interessiert, daß ich noch gar nicht dazu gekommen bin, mich um die Menschen zu bekümmern.) Ich bin daher in diesem Augenblick noch in die [!] Verhältnisse, deren Kenntnisse es bedürfte, um Deine Aufträge vollführen zu können, so fremd, als ich es nur immer vor meiner Ankunft in Paris sein konnte. Ich fürchte daher, daß ich in diesem Augenblicke durchaus nichts Schriftliches für den Chronometer (in Paris) werde tun können. Dafür werde ich aber sogleich, wie ich Deinen Aufsatz[5]) erhalte, einen Auszug davon in die „Friedensblätter" nach Wien senden und durch diese Gelegenheit Dich mit dem Redakteur derselben Dr. Bernard[6]) in Verbindung setzen; den ganzen Aufsatz selbst werde ich an Mosel[7]) senden, daß er ihn in die „Wiener Litteratur-Zeitung" (das

---

[1]) Hier wohnte Meyerbeer mit seinem Diener in dem später auch durch Brahms berühmt gewordenen „Roten Igel".

[2]) Vgl. S. 76, A. 11.

[3]) Vgl. S. 77, A. 7.

[4]) Vgl. S. 77, A. 10.

[5]) Über chronometrische Tempobezeichnung überhaupt und insbesondere gegen die Einführung der J. Mälzelschen Taktmessungsmaschine. (Erschien erst 1817.)

[6]) Dessen Oratorium „Der Sieg des Kreuzes" wollte Beethoven kompenieren.

[7]) Ignaz Franz Mosel, 1772—1844. Sein „Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes" erschien 1813.

einzige respektable östreichische Blatt in scientifischer Hinsicht) besorgt. A propos, besser wäre es noch, Du rezensiertest Mosels „Aesthetik" gleich, sendest mir das Manuskript: ich schicke es dem Redakteur der Wiener Litteratur-Zeitung (dem Bruder des berühmten Collin)[1]) nebst Deiner Chronometer-Geschichte und gebe ihm zu verstehen, daß er Dich zum Mitarbeiten auffordern soll. Moseln zeige ich an, daß Deine Rezension von seiner „Aesthetik" in der Wiener Litteratur-Zeitung abgedruckt wird (was ihm ohnedem das liebste Blatt ist) und er sich bei Dir bedanken soll: so ist gleicherzeit die Verbindung mit Mosel und der Litteraturzeitung angeknüpft. Laß mich hierüber Deine Willensmeinung wissen. Da fällt mir eben ein, aus Deinem Briefe scheint hervorzugehen, daß Mälzel[2]) in Paris ist. Ich will ihn daher aufsuchen und sehen, ob ich nicht durch seine Vermittelung etwas in die Journäle rücken lassen kann.

A propos. Hast Du denn unserer Verabredung gemäß an die „Musikalische Zeitung" geschrieben[3]) und sie darauf aufmerksam gemacht, daß ich in Paris bin und sie mich zum Mitarbeiten auffordern sollen. Suche es doch möglich zu machen, daß ich mit Rochlitz[4]) persönlich in Korrespondenz komme.

So — Von Geschäften habe ich Dir nun heute nichts mehr zu reden und doch noch ein kleines Fleckchen Papier übrig. Das will ich dazu anwenden, um Dir meinen Dank für den höchst angenehmen, fidelen, echt künstlerisch verlebten Tag zu sagen, den ich bei Dir in Mainz zugebracht habe. Ich kann Dir indeß nicht verhehlen, daß Deine jetzige Lage, die in gesellschaftlicher und künstlerischer Hinsicht so gänzlich isoliert ist, mich zu einigen Reflexionen veranlaßt hat, die ich für meine Schuldigkeit halte, Dir mitzuteilen. Du hast (nach meiner individuellen Empfindung) trotz Deines großen Talentes das Erbübel aller Künstler, die spät anfangen: man sieht die Fugen des Gebäudes, man sieht das Skelett durchs Fleisch schimmern, und mich dünkt, zu der fast magischen Wirkung der Musik gehört es auch, im Augenblick des Hörens das (Wie ist das gemacht?) nicht ergründen zu können. Das ist es, was mich manchmal an Deinen Musiken genierte, und nicht, wie ich bisher fälschlich wähnte, einige Tendenz zur Steifheit. Ich habe neulich in Mainz manche der Stellen untersucht, die mir steif schienen und sie so rund, so eurhythmisch als möglich gefunden. Es wäre unbegreiflich, daß bei Deinem wenigen Schreiben sich dieser Übelstand so gar nicht wesentlich, so durchaus nur einzeln, isoliert vorfindet, wenn es sich nicht daraus erklärte, daß Du bisher so viel gehört

---

[1]) Heinrich von Collin, 1771–1811, Verf. der Tragödien „Regulus" und „Coriolan"; letztere durch Beethovens Ouvertüre berühmt geworden; Matthäus von Collin, 1779–1823, schrieb auch Tragödien; sein Gedicht „Der Zwerg" lebt durch Franz Schuberts Komposition fort.

[2]) Vgl. S. 77, A. 1.

[3]) Erst am 5. Februar 1815 schrieb Weber an die Redaktion der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" in Leipzig: „Meyerbeer ist vor kurzem von Wien hier durch nach Paris gereist; er gedenkt dort wenigstens zwei bis drei Jahre zu bleiben und hat mir geäußert, daß er von dort aus recht gern Korrespondent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung werden wolle, wenn Sie ihm desfalls schreiben wollten. Ich glaube, daß Sie nicht leicht einen bessern Korrespondenten dort finden werden, da, wenigstens nach meinem Ermessen, seine Kunstansichten die trefflichsten und gediegensten sind, da er wissenschaftlich und litterarisch sehr gebildet und als ausübender Künstler sehr achtungswert ist."

[4]) Joh. Friedr. Rochlitz, 1769–1842, von 1798–1818 Redakteur der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung", bekannt durch sein vierbändiges Werk „Für Freunde der Tonkunst".

hast, was doch auch immer eine wenn auch nur passive Reibung ist. Allein jetzt fällt dieses weg, und es ist daher nach meiner aufrichtigen Meinung die höchste Notwendigkeit, daß Du schreibst, viel schreibst, wenn Du nicht schlechter werden willst.

Ich schicke Dir beiliegend Stoff zu einer kleinen Arbeit. Dieses Melodram ist mir von einem mir bekannten französischen Schauspieler präsentiert worden, um es für ihn zu schreiben, weil er eine Reise durch die Provinzen macht, wo die Tragödie überall sehr schlecht bestellt sein soll. Es gefällt mir ganz wohl, und ich würde es komponiert haben, wenn ich jetzt nicht zu zerstreut zum Arbeiten wäre. Auch für Dich scheint mir es passend zu sein, denn es ist in dem Genre wie „Abel"[1]), den Du zu lieben scheinst, und hat den Vorzug, daß man es auch auf dem Theater bringen kann. Einige wesentliche Verbesserungen, die bei der Übersetzung anzubringen wären, springen so in die Augen, daß ich es für überflüssig halte, das Papier damit zu belästigen.

In Eile. Adieu, lieber Bruder.

Viele Grüße an Deine liebe Frau, obgleich sie mich so hart in puncto des Geldes behandelt hat. Es ist indes ihr Schade, denn bei einer billigern Behandlung wäre es mir auf einen großen Taler Trinkgeld nicht angekommen. Schönbergers sind hier; ich habe sie ganz zufällig angetroffen. Gesungen hat sie noch nicht. (Wie ist denn das mit dem Darmstädter Theater?)

Bruder. Ich habe diesen Brief noch einen Tag liegen lassen, damit er gerade an Deinem Namenstag (Dreikönigstag) abgehe. — Meinen herzlichen Glückwunsch und Kuß in Gedanken. Alter, erinnerst Du Dich wohl noch, daß sich vor vier Jahren um eben diese Zeit unsre Verbrüderung anknüpfte. Ich hatte 24 Stunden vor Deinem Namenstag Mannheim verlassen, wo ich Dich zum ersten Mal besucht hatte, und schrieb Dir meinen ersten Brief zu Deinem Namenstag. — Wie wird es in vier Jahren von hier mit uns, mit unserm Rufe stehen? Mit unsrer Freundschaft, hoffe ich, beim Alten, denn die hat ja allen Orkanen des Stillschweigens getrotzt.

X.

Paris, den 14. Februar 1815.

Lieber Bruder!

Solltest Du es glauben, daß ich Mälzel[2]) erst vor ungefähr fünf Tagen habe auffinden können, und auch seitdem habe ich ihn immer nur im Fluge sprechen können, denn er läuft jetzt den ganzen Tag herum, besucht jeden berühmten Komponisten und läßt sich von ihm die Tempos seiner bekanntesten Sachen zeigen. Da er jedem Komponisten einen sehr sauber gearbeiteten Chronometer (Metronometre heißt es jetzt) schenkt, allen Journalisten die Cour macht und in 14 Tagen von hier allen diesen Herren ein großes Diner geben wird, so kannst Du Dir wohl denken, daß er hier alles durchsetzen wird. (Schreibe mir doch, was Du für Antwort vom Conservatoire bekommen hast). Sobald er, wie er mir versprochen hat, mich mit seinem Metronometre besuchen wird, so werde ich Dir nähere Auskunft über das Ding geben. Er behauptet, seit einiger Zeit noch neue Verbesserungen daran gemacht zu haben. Es versteht sich von selbst, daß Du diese Notizen nicht öffentlich benutzest, indem er mir das so im Vertrauen mitgeteilt hat, da wir uns ziemlich genau kennen.

Die Aufsätze, die Du mir über denselben Gegenstand zugeschickt hast, haben mir so viel Vergnügen gemacht, daß ich sie mehrere Male durchgelesen habe. Es

---

[1]) Vgl. S. 81, A. 1.
[2]) Vgl. S. 77, A. 1.

EINIGES ÜBER TRISTAN UND ISOLDE

ANGEREGT DURCH LILLI LEHMANNS: „STUDIE ZU TRISTAN UND ISOLDE“

von Ejnar Forchhammer-Frankfurt a. M.

Schluß

Zweiter Akt

Wer den zweiten Akt von „Tristan und Isolde“ kennt, wer in diesen
rgleichlichen Schönheitsbronnen untergetaucht ist, der möchte wohl am
ten auf alles andere verzichten, nur um sich über seine dichterischen
musikalischen Schönheiten begeistert auszulassen. So verlockend es
sein könnte, auf all das Wunderherrliche aufmerksam zu machen,
liegt es doch außerhalb des von mir in diesem Aufsatz Beabsichtigten
ist außerdem von anderen viel besser gemacht worden, als ich es tun
te. Ich will deshalb lieber Altbekanntes übergehen und nur einzelne
te, die ich von einem neuen oder jedenfalls bisher nicht genügend
hteten Gesichtspunkte aus zu beleuchten imstande bin, herausgreifen.
Zunächst muß ich Lilli Lehmann vollkommen beistimmen, wenn sie
roße Szene zwischen Tris und Isolde „keusch“ nennt. Sie ist
trotz der ins Ungeheuerliche gesteigerten Leidenschaft, eine der
esten Liebesszenen, die die Phantasie eines Dichters je ersonnen
il sie nicht allein ohne eine Spur von Frivolität, sondern sogar ohne
keit ist. Alles ist übers lich, vergeistigt und beseelt.
Tristan und Isolde im ersten Akt nur angesichts des nahen
ander ihre Liebe gestehen, so ist in ihrer großen Szene im
der Tod immer der dritte im Bunde. In Sehnsucht nach dem
allein vereinigen kann, löst sich ihre Liebessehnsucht auf.
ten stürmischen Begrüßung, und nachdem sie sich in dem
und Nachtgespräch über alles, was sie getrennt, über
mit all se m Lug und Trug ausgesprochen haben,
e:

hernie e nimm mich auf
Lie in deinen Schoß,
löse von
der Welt mich los!

ir sie nur der Tod sein kann, während
n ist, das wissen sie ja eigentlich,
verzweifelten Ausruf: „Muß ich
Jetzt erst sprechen sie es aber

Diese 4 Fragen, lieber Bruder, (inclusivè der von der Moselschen Rezension) nebst Nachrichten von unsern deutschen Freunden und deutschen Kunstereignissen (wenn welche vorgefallen sind) werden hoffentlich einen Teil Deines nächsten Briefes ausmachen, den ich recht nahe hoffe; denn ich weiß nicht, warum, Bruder, aber Du bist mir jetzt wieder mehr als jemals am Herzen gewachsen, vielleicht weil ich selbst ein wenig besser geworden bin. Nimm es nicht übel, wenn das etwa wie ein Kompliment klingt; es ist nicht so böse gemeint.

Ich habe mir eigentlich vorgenommen gehabt, Dich heute ein wenig von dem musikalischen Paris zu unterhalten, allein ich sehe mit Schreck, daß ich nur noch über eine Seite zu disponieren habe, und das verlohnt sich nicht der Mühe anzufangen. (Soviel wäre kaum hinreichend, um von der Catalani[1]) zu sprechen). Wahrlich Paris ist, besonders für mich, den Litteratur, Kunst, Theater und die große Welt gleich stark interessiert, ein wahrer Abgrund von geistigen Genüssen, und fast werde ich geneigt, der etwas ketzerischen Behauptung einer geistreichen Schriftstellerin beizustimmen: „Paris est le lieu où l'on peut le plus aisement se passer du bonheur."

Genug für heute Bruder; nur noch in aller Eile Antwort auf Deine Frage wegen kleiner französischer Operetten, die ohne Aufwand und leicht zu geben sind: La chambre à coucher[2]); Le nouveau seigneur du village[3]); Lully et Quinault[4]); Le mari de circonstance[5]); Le billet de lotterie[6]) sind bis auf No. 2 ohne Chor und fast ohne Dekoration zu geben und dabei allerliebst.

Adieu. Schreibe mir künftig direkt unter folgender Adresse: Rue de Richelieu No. 71 près l'opéra.

---

[1]) Angelica Catalani, geb. 1780, die berühmte Sängerin, war nach Napoleons Sturz 1814 nach Paris zurückgekehrt und hatte im Auftrag König Ludwigs XVIII. die Direktion des „Théâtre Italien" mit einer Subvention von 160000 Franks übernommen.

[2]) Text von Scribe, Musik von Guenée (1813).

[3]) Musik von Boieldieu (1813).

[4]) Musik von Nicolo (1812).

[5]) Musik von Plantade (1813).

[6]) Musik von Nicolo (mit der auch in Deutschland viel gesungenen Sopranarie „Nein, ich singe nicht, mein Herr").

Schluß folgt





EINIGES ÜBER TRISTAN UND ISOLDE

ANGEREGT DURCH LILLI LEHMANNS: „STUDIE ZU TRISTAN UND ISOLDE"

von Ejnar Forchhammer-Frankfurt a. M.

Schluß

Zweiter Akt

Wer den zweiten Akt von „Tristan und Isolde" kennt, wer in diesen unvergleichlichen Schönheitsbronnen untergetaucht ist, der möchte wohl am liebsten auf alles andere verzichten, nur um sich über seine dichterischen und musikalischen Schönheiten begeistert auszulassen. So verlockend es auch sein könnte, auf all das Wunderherrliche aufmerksam zu machen, so liegt es doch außerhalb des von mir in diesem Aufsatz Beabsichtigten und ist außerdem von anderen viel besser gemacht worden, als ich es tun könnte. Ich will deshalb lieber Altbekanntes übergehen und nur einzelne Punkte, die ich von einem neuen oder jedenfalls bisher nicht genügend beachteten Gesichtspunkte aus zu beleuchten imstande bin, herausgreifen.

Zunächst muß ich Lilli Lehmann vollkommen beistimmen, wenn sie die große Szene zwischen Tristan und Isolde „keusch" nennt. Sie ist wohl, trotz der ins Ungeheuerliche gesteigerten Leidenschaft, eine der keuschesten Liebesszenen, die die Phantasie eines Dichters je ersonnen hat, weil sie nicht allein ohne eine Spur von Frivolität, sondern sogar ohne Sinnlichkeit ist. Alles ist übersinnlich, vergeistigt und beseelt.

Wie Tristan und Isolde im ersten Akt nur angesichts des nahen Todes einander ihre Liebe gestehen, so ist in ihrer großen Szene im zweiten Akt der Tod immer der dritte im Bunde. In Sehnsucht nach dem Tode, der sie allein vereinigen kann, löst sich ihre Liebessehnsucht auf. Nach ihrer ersten stürmischen Begrüßung, und nachdem sie sich in dem sogenannten Tag- und Nachtgespräch über alles, was sie getrennt, über den tückischen Tag mit all seinem Lug und Trug ausgesprochen haben, sind ihre ersten Worte:

O sink' hernieder,	nimm mich auf
Nacht der Liebe,	in deinen Schoß,
gib Vergessen,	löse von
daß ich lebe;	der Welt mich los!

Daß diese „Nacht der Liebe" für sie nur der Tod sein kann, während der Tag das ihrer Liebe feindliche Leben ist, das wissen sie ja eigentlich, seit Isolde sich auf dem Schiff mit dem verzweifelten Ausruf: „Muß ich leben" an Tristans Brust geworfen. Jetzt erst sprechen sie es aber

deutlich aus; und Tristan ist es, der Isolde dazu bringt, es auszusagen. Sobald sie dies getan, sobald sie ausgesprochen hat: daß, wenn Tristan stürbe, ihm der Tod nicht „anders als mit Isoldes eignem Leben" gegeben werden könnte, sieht Tristan sie lächelnd an: sie haben sich wieder vollkommen verstanden; er zieht sie langsam und feierlich an sein Herz und schildert nun — die Geliebte innig umarmend — die Seligkeit der „Nacht der Liebe", wenn sie beide „stürben":

So stürben wir, ohn' Erbangen,
um ungetrennt, namenlos
ewig einig in Lieb' umfangen,
ohne End', ganz uns selbst gegeben,
ohn' Erwachen, der Liebe nur zu leben!

In erhabener Ekstase wiederholt Isolde die ersten Worte:

So stürben wir,
um ungetrennt —

Tristan spinnt den Faden weiter mit den zwei folgenden Worten, und der ganze „Sterbegesang" wird in dieser Weise Wort für Wort, ohne eine einzige Änderung als Zwiegesang zu Ende geführt.

Der Wagnerkenner wird wahrscheinlich hier eine kleine Pause machen und sich verwundert fragen, warum ich wohl Tristan „so stürben wir" singen lasse, trotzdem Wagner doch sowohl in der Dichtung wie in der Partitur „starben" geschrieben hat; ich werde antworten: weil ich dies „starben" als einen einfachen Schreibfehler Wagners betrachte. Wir haben am Anfang dieses Aufsatzes einen Fall besprochen, wo Wagner aus Versehen „Westen" statt „Osten" sowohl in der Dichtung wie in der Partitur geschrieben hat. So etwas kann also bei Wagner vorkommen — und ich wage zu behaupten, daß er kein Mensch gewesen, wenn in diesen nach allen Richtungen hin gigantischen Werken nichts derartiges zu finden wäre. Die Möglichkeit muß also immerhin zugegeben werden, daß es sich auch bei dem Worte „starben" um einen Schreibfehler handeln könnte. Wie sollte man sich denn sonst die Form erklären? Chamberlain faßt sie in seinem großen Werk „Richard Wagner" rein indikativisch auf: Tristan und Isolde haben sich von der Welt losgelöst, sind unserer Sinnenwelt gestorben und können also in Wahrheit sagen: „so starben wir". — Dazu ist nun zu sagen, daß nicht Tristan und Isolde dies sagen: Nur Tristan erhebt sich — wenn wir das „starben" so verstehen — zu dieser Ekstase, während Isolde dann bei der im übrigen wörtlichen Wiederholung konjunktivisch sagt: „so stürben wir". Ich frage nun: ist es denkbar, daß Wagner, der unvergleichliche Meister der Steigerung, eine so unglaublich ernüchternde Abschwächung wirklich beabsichtigt haben sollte, daß er Tristan in der höchsten Ekstase anfangen läßt, um dann

Isolde nüchtern und pedantisch sagen zu lassen, daß er sich geirrt, daß sie noch gar nicht gestorben sind?

Nein, indikativisch, wie Chamberlain meint, kann das „starben“ nicht gedacht sein. Übrig bleibt also nur die Möglichkeit, die Form konjunktivisch — also ungefähr gleichbedeutend mit „stürben“ — aufzufassen. Wäre es aber in diesem Falle nicht ganz vernünftig, eine Form, die selbst einen Chamberlain zu ganz augenscheinlichen Mißverständnissen verleitet, durch eine ungefähr gleichlautende, die jedes Mißverständnis ausschließt, zu ersetzen? Ich halte das jedenfalls für pietätvoller, als das starre Festhalten am überlieferten Wort.

Aber, wie gesagt, das „starben“ ist zweifellos weder indikativisch noch konjunktivisch gedacht, sondern einfach ein Schreibfehler. Die wunderbare Wirkung dieser Stelle beruht ja zum Teil gerade darauf, daß sie — von Tristan zuerst gesungen — unverändert als Wechselgesang von beiden wiederholt wird. Jawohl, wird der Leser vielleicht sagen, kann dann aber nicht ebenso gut das bei der Wiederholung von Isolde gesungene „stürben“ ein Schreibfehler für „starben“ sein? Gewiß, möglich wäre dies natürlich; ich halte es aber für im allerhöchsten Grade unwahrscheinlich. Ich bitte den verehrten Leser, das vorhergehende Gespräch von Isoldens Wort:

Tag und Tod, sollten unsre
mit gleichen Streichen, Lieb' erreichen?

an durchzulesen. Er wird dann sehen, daß die ganzen Auseinandersetzungen konjunktivisch gehalten sind. Sie versuchen darüber zur Klarheit zu kommen, was aus ihrer Liebe, die sie als ewig und unsterblich fühlen, werden würde, wenn Tristan stürbe. Das „Sterbelied“ ist eine direkte Fortsetzung hiervon, und jeder, der das Ganze im Zusammenhang liest, muß empfinden, daß es unnatürlich und gezwungen wäre, wenn hier das „stürben“ plötzlich in ein „starben“ überschlüge. —

Der jähe Abschluß der gewaltigen Liebesszene wird auf vielen Bühnen nicht richtig gemacht, trotzdem gerade hier ein genaues Übereinstimmen zwischen Handlung und Musik, ein peinliches Befolgen der Vorschriften des Dichters von der allergrößten Wichtigkeit ist. Erstens hört man — wie Lilli Lehmann richtig bemerkt — nie den von Wagner vorgeschriebenen Schrei Brangänens. Dann kommt diese meistens auch viel zu früh vor, um die Liebenden auseinander zu reißen. Oft sind diese allerdings schon bei Kurwenals:

Rette dich, Tristan!
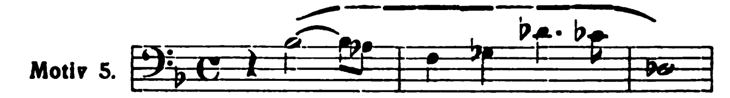
auseinander gefahren, so daß Brangänens Erscheinen ganz überflüssig wird. Wagner schreibt ausdrücklich vor, daß Marke und sein Gefolge „der Gruppe der Liebenden gegenüber entsetzt anhalten soll“. Zugleich kommt Brangäne von der Zinne herab und stürzt auf Isolde zu.

Dies muß — genau übereinstimmend mit der Musik — folgendermaßen ausgeführt werden: Sobald der hastige synkopierte Lauf der Streicher einsetzt, tritt Marke mit Melot und den Hofleuten auf, sie gehen „lebhaft nach dem Vordergrunde", so daß sie am Schluß dieses Laufes soweit vorgeschritten sind, wie sie überhaupt kommen sollen, und beim *ff*-Tutti-Akkord „entsetzt anhalten". Zugleich ist Brangäne aufgetreten und reißt bei demselben *ff*-Akkord Isolde aus Tristans Armen. Bis zu diesem Moment dürfen die Liebenden in ihrer weltentrückten Entzückung nicht ahnen, was um sie herum geschieht.
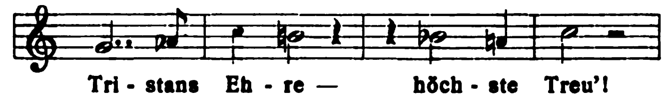
Nach dem ersten Abschnitt des langen Klageliedes König Markes:

Wohin nun Treue,
da Tristan mich betrog?
Wohin nun Ehr'
und echte Art,
da aller Ehren Hort,
da Tristan sie verlor?
Die Tristan sich
zum Schild erkor,
Wohin ist Tugend
nun entflohn,
da meinen Freund sie flieht,
da Tristan mich verriet?

bringt das Orchesterzwischenspiel ein ganz neues Thema:



das — wie mir Kapellmeister Dr. Kunwald zuerst gezeigt hat — eine Umkehrung des oben viel besprochenen Motivs 1 (s. VII. 19. S. 39), so wie es in Tristans Sühneeid vorkommt, ist.



Die Umkehrung dieses Motives, die nach den Worten Markes ertönt, während Tristan, nach der Regievorschrift Wagners, „langsam den Blick zu Boden senkt", kann nicht anders aufgefaßt werden als etwa:

Tristans Schmach:
höchste Untreu'.

Wenn man diese Bedeutung des Motivs 5, das die ganze folgende Rede Markes beherrscht, erkannt hat, versteht man, mit welchem Gefühl Tristan den Blick zu Boden senkt, welche Gefühle und Gedanken ihn während dieser langen Rede beherrschen. Dieses stumme Spiel ist vielleicht die schwierigste schauspielerische Aufgabe der ganzen Tristan-Darstellung. Die richtige Grenze zwischen Zerknirschung und männlicher Selbstbeherrschung zu ziehen, so daß man weder schwach noch gefühllos erscheint, sondern im Gegenteil bei aller Männlichkeit ein Herz zeigt, das bis in die tiefsten Wurzeln erschüttert ist, dies ist wohl als eine überaus schwierige Aufgabe zu bezeichnen.

Dritter Akt

Es ist eine nicht zu bestreitende Tatsache, daß die großen Wagnerschen Dramen die besten Zugstücke der heutigen deutschen Opernbühnen sind. Wenn „Tristan" oder „Götterdämmerung" gegeben wird, ist das Haus trotz der „großen" oder „erhöhten" Preise ausverkauft. Manchmal kommt einem aber ein leiser Zweifel, ob nun auch wirklich das Verständnis gleichen Schritt mit dem anscheinend so großen Interesse hält. Wenn man z. B. immer und zu jeder Jahreszeit hört, wie bei der traurigen Weise des Hirten, beim großen Solo für englisches Horn am Anfang des dritten Aktes das Publikum in einem fort hustet und sich räuspert, dann fragt man sich unwillkürlich: wäre das möglich, wenn das Publikum wirklich verstünde, wenn es wirklich von der unvergleichlich traurigen Stimmung der Öde und Verlassenheit, die diese Weise vom ersten Ton an über die Bühne verbreitet, ergriffen wäre? Ich glaube es nicht. Vielen wird dieser Hirtenreigen nur eine lästige Störung, ein unliebsames Aufhalten der Handlung sein. Und doch, wie wundervoll poetisch ist diese stumme Szene; wie genial ist es, daß der dritte Akt, der nichts anderes ist, als das Erwachen Tristans nach langem, todähnlichem Schlaf zu immer sich steigernder Liebessehnsucht, bis er im Moment des Wiedersehens tot zusammenbricht, — wie genial ist es, daß dieser ungeheure Klimax aus der bewegungslosen Stille, aus der öden, sehnsüchtigen Traurigkeit dieser Melodie, die sich dann wie ein roter Faden durch die ganze Szene zieht, herauswächst.

Deshalb kann Tristan auch nicht lange genug unbeweglich liegen bleiben, nicht allmählich genug sein Spiel beleben. Erst, wo der alte Haß gegen den Tag von neuem hell auflodert, gegen dieses Licht,

das trügend hell und golden
noch dir, Isolden, scheint!

erst dann fängt er an aus der Ruhe des todkranken Mannes in die lebhafte Erregtheit des von heftigster Sehnsucht verzehrten Liebenden überzugehen.

Bei dieser Stelle verlangt Wagner von Kurwenal, daß er „von Grausen gepackt sein Haupt birgt". Kaum ist sein Herr aus der Todesnacht zum Leben zurückgekehrt, kaum ist er wieder imstande, klar zu denken und zu fühlen, und sofort ist er von der unseligen Leidenschaft wieder ganz beherrscht, die ihm schon von Melots Schwert die tödliche Wunde zugezogen hat. Kurwenal graust es vor der dämonischen Gewalt dieser Leidenschaft, und er birgt tief betrübt und erschüttert das Gesicht in seinen Händen. Dies Spiel — worauf mich Otto Schelper zuerst aufmerksam gemacht hat — läßt sich leider fast jeder Kurwenal entgehen, weil er seine Partie aus dem Kleinmichelschen Klavierauszug, der diese Regiebemerkung weggelassen, gelernt hat.

Während der ganzen langen Szene zwischen Tristan und Kurwenal



hat dieser die nicht ganz leichte Aufgabe, sich immer liebevoll besorgt um seinen Herrn zu bemühen, ohne ihn im Spiel zu beengen oder zu stören; so auch beim Liebesfluch, wo Tristan unbedingt volle Freiheit zum Aufrichten und Zusammenbrechen haben muß. Hier muß Kurwenal sein Spiel so einrichten, daß er entsetzt zurückweicht, aus einer gewissen Entfernung durch nicht zu aufdringliche Gebärden versucht, Tristan zu mäßigen, und erst im letzten Moment, als Tristan schon zusammenbricht, zu tatkräftiger Hilfe herbeieilt.

Nach Tristans Vision schreibt Wagner vor:

„Während Kurwenal noch zögernd mit Tristan ringt, läßt der Hirt von außen die Schalmei ertönen."

In der Partitur fügt er dann in einer Anmerkung zu:

„Das englische Horn soll hier die Wirkung eines sehr kräftigen Naturinstrumentes, wie das Alpenhorn, hervorbringen; es ist daher zu raten, je nach Befund des akustischen Verhältnisses, es durch Hoboen und Klarinetten zu verstärken, falls man nicht, was das zweckmäßigste wäre, ein besonderes Instrument (aus Holz), nach dem Modell der Schweizer Alpenhörner, hierfür anfertigen lassen wollte, welches seiner Einfachheit wegen (da es nur die Naturskala zu haben braucht) weder schwierig noch kostbar sein wird."

Es geht aus diesen Zitaten, sowie aus der Natur der Sache, hervor, daß die fröhliche Weise klingen soll, als ob sie von derselben Schalmei käme, die die traurige Weise gespielt hat; nur sollen die Töne stärker sein, als sie ein englisches Horn hervorzubringen vermag, um die Freude des Hirten deutlich zum Ausdruck zu bringen, um zu zeigen, daß er aus der vollen Kraft seiner Lungen bläst, um das Nahen des Schiffes anzukünden.

Wie steht es nun in diesem Punkte mit dem gewissenhaften Befolgen der Wünsche und Vorschriften Wagners? Wie mir scheint, nicht überall gut. Ist es nicht ziemlich oft recht schwer, zu glauben, daß die zwei Weisen auf demselben Instrument gespielt werden? Klingt die zweite nicht manchmal, selbst an größeren Bühnen, verdächtig nach Blech? Ich lasse die Frage an die Herren Dirigenten weiter gehen. —

In dem dichterisch wie musikalisch gleich herrlichen Klagegesang Isoldens nach Tristans Tod stört es mich immer, wenn die Darstellerin der Isolde sich verpflichtet fühlt, bei den Worten:

Muß sie nun jammernd
vor dir steh'n —

wirklich zu stehen. Sie braucht dies Wort doch nicht buchstäblich aufzufassen; viel natürlicher, schöner und poetischer ist es, wenn sie es bildlich deutet. Unmittelbar vorher hat sie die Leiche des Geliebten in ihren Armen gehalten, in seine Augen gesehen, nach seinem Herzschlag gelauscht, mit ihren Lippen an den seinen versucht auch nur das flüchtige Wehen eines Atems zu gewahren — und dann sollte sie eine ganz kurze

Pause dazu benutzen, schnell aufzuspringen, nur um die oben zitierten Worte stehend singen zu können? Oder sie muß das vorhergehende innige und schöne Spiel vernachlässigen, um etwas früher aufzustehen. Beides ist schlecht, wirkt gezwungen und unnatürlich und ist deshalb dringend abzuraten: die ganze wundervolle Stelle muß unbedingt in derselben, halb liegenden halb knieenden Stellung gesungen werden, bis „sie bewußtlos über der Leiche zusammensinkt."

Für den feinfühligen Zuschauer sehr störend ist es auch, wenn Isolde — was man nur zu oft sieht — sich während ihres großen Schlußgesanges von Tristans Leiche entfernt, ganz nach der Lampenreihe vorgeht, um schließlich wieder zurückzugehen, da sie ja doch zum Schluß bei der Leiche wieder zusammensinken muß.

Wie wunderbar schön, wie sinngemäß und poetisch ist dagegen die Darstellung, die Lilli Lehmann in ihrer Broschüre (S. 29—30) gibt. Auf der Stelle, wo sie liegt, hebt sie sich erst zum Knieen, springt dann auf, sich immer mehr in eine voll aufgerichtete, „schwebende" Stellung emporreckend, bis gegen Schluß der Rede die Spannung nachläßt: sie kniet, und wenn sie ausgesungen hat, „rundet sich ihr rechter Arm weich um Tristans Haupt, und ihre Wange schmiegt sich jungfräulich an die seine, während ihr Körper sich neben dem seinen streckt. Sie schließt die Augen und vollendet mit der letzten Note." Wer kann die Schilderung Frau Lehmanns von diesem Spiel lesen ohne zu sagen: Ja, so muß das gespielt werden! Wie wird es aber meistens dargestellt?!

Ich möchte mich überhaupt noch einmal nachdrücklichst dagegen verwahren, daß der Leser dadurch, daß ich hauptsächlich das heraushebe, womit ich mich nicht einverstanden erklären kann, den Eindruck gewinnt, als ob ich die kleine Arbeit der genialen Künstlerin unterschätze. Wenn ich die Vorgeschichte ausnehme, der Lilli Lehmann entschieden zu wenig ernstes Nachdenken gewidmet hat, muß ich die Schrift als vorzüglich bezeichnen, wenn ich auch eine übersichtlichere Ordnung des Stoffes gewünscht hätte, und wenn ich auch, wie man aus diesem Aufsatz ersehen haben wird, nicht in jedem einzelnen Punkt ihre Ansicht teilen kann. Ich muß sie deshalb dringend jedem Interessierten zu ernsthaftem Studium empfehlen; namentlich werden die Darstellerinnen der beiden weiblichen Rollen viel lernen können, nicht zum mindesten die Darstellerin der Brangäne. Ich glaube aber, wenn Frau Lehmann die großzügig und dabei doch so fein und diskret dargestellte Brangäne von Charlotte Huhn gekannt hätte, würde sie ihr abfälliges Urteil nicht auf alle Brangäne-Darstellerinnen ausgedehnt haben.

Zum Schluß möchte ich nur noch die Szene besprechen, die nach der Meldung des Hirten:

Kurwenal! Hör'!
Ein zweites Schiff.

anfängt. Diese szenischen Vorgänge gehen auf den meisten Bühnen ziemlich eindruckslos vorüber, wenn sie nicht gar lächerlich wirken. Der Steuermann, der hereinstürzt, um atemlos zu melden:

Marke mir nach — Vergeb'ne Wehr!
mit Mann und Volk: — Bewältigt sind wir.

wird meistens von einer ganz unzulänglichen Kraft, wenn nicht gar von einem Choristen gesungen; er kommt ungeschickt herein, sieht fortwährend den Kapellmeister krampfhaft an und stellt dadurch die Szene gleich vom Anfang an unter das Zeichen der Ungeschicklichkeit und Unfreiheit. Noch viel schlimmer ist es aber, daß das darauffolgende Verrammeln des Tores sowie die tumultuarischen Kampfszenen fast überall unecht, unwahr, theatralisch, ja oft geradezu lächerlich wirken. Selbst wo die ganze übrige Darstellung von einer künstlerisch verständnisvollen Regie Zeugnis ablegt, wirkt diese Szene doch meistens wie oben geschildert, weil die modernen Operntheater unter dem Hochdruck der fabriksmäßigen Arbeitsmethode, die durch die heutige Massenproduktion bedingt ist, über die zur künstlerischen Ausarbeitung solcher kleinen episodischen, aber sehr schwierigen Szenen unbedingt erforderliche Zeit gar nicht verfügen. Wie hat Richard Wagner gegen die Massenproduktion der Opernbühnen gewettert! Wie oft und wie dringend hat er gefordert, daß die Zahl der wöchentlichen Aufführungen herabgesetzt würde! Und was hat es geholfen? Die großen Operntheater, die früher nur fünfmal in der Woche spielten, geben jetzt sieben bis neun wöchentliche Vorstellungen! Ein trauriger Beweis unter vielen anderen dafür, wie unendlich weit wir noch immer — 25 Jahre nach des Meisters Tode — von der Verwirklichung seiner reformatorischen Ideen entfernt sind. Unsere Zeit, die so reich an Gegensätzen ist, hat als Haupteigentümlichkeit ein nervöses Hasten von Genuß zu Genuß, von Zerstreuung zu Zerstreuung. Daneben kommen aber Erscheinungen zum Vorschein, die man vielleicht als Vorboten einer neuen Zeit betrachten darf, einer Zeit, die nicht nach der Quantität, sondern nach der Qualität fragt. Wenn die Zeit kommen sollte, wo das Publikum nicht mehr eine Überhäufung von unnatürlichen Reizmitteln und ein Haschen vom einen zum anderen verlangt, sondern nach dem guten alten Rezept: „Wenig aber gut" bedient zu werden fordert, dann wird es auch von selbst der heutigen ungesunden Massenproduktion ein Ziel stecken, und dann wird auch die Zeit gekommen sein, wo die Dramen Wagners nicht mehr „Genußmittel", wie etwa „Salome", sein werden, wo man aber keine Zeit und Arbeit scheuen wird, um in die Gedankenwelt des Meisters einzudringen und von dort aus seine Werke verstehen und mitempfinden zu lernen.

Wer möchte diese Zeit nicht gern noch miterleben!



VOM 44. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN MÜNCHEN

von Dr. Eduard Wahl-München

Ungefähr die Hälfte aller Mitglieder des Allgemeinen Deutschen Musikvereins war zur 44. Jahresversammlung in den Tagen vom 30. Mai bis 5. Juni nach München gekommen, eine Anzahl, die kaum vorher erreicht worden ist. Es bewährte sich eben Münchens alte Anziehungskraft als Kunst- und Feststadt. Die gleichzeitige Ausstellung auf der Theresienhöhe mag dazu beigetragen haben, den Zufluß zu verstärken. Aber das war es nicht allein. Man erwartete Besonderes. Und die Erwartung trog nicht. In den vier Vorstellungen im Prinzregenten-Theater und im Münchener Künstlertheater wurde den Tonkünstlern Deutschlands etwas geboten, was ihnen keine Stadt, kein Fest bis jetzt geboten hat. Zugleich handelte es sich um Ereignisse für München selbst. Das nach Bayreuther Muster erbaute Festspielhaus auf der Bogenhauser Höhe war bislang nur der Kunst Richard Wagners gewidmet. Nun zum ersten Male erklangen da Max Schillings' „Moloch", Friedrich Kloses „Ilsebill" und Berlioz' „Trojaner", beide Teile an einem Tage. Diese Leistung stellte an Mottl selbst und an das künstlerische und technische Personal der Königlichen Hoftheater fast übermenschliche Anforderungen (war doch gleichzeitig der Betrieb im Hoftheater, im Residenz-, Prinzregenten- und Künstlertheater aufrechtzuerhalten!); die Festteilnehmer schulden deshalb allen Beteiligten ebensosehr wie der Königlichen Generalintendanz (Freiherr von Speidel) aufrichtigsten Dank, Dank aber auch den Männern, die unermüdlich daran arbeiteten, das Prinzregenten-Theater der außer- und nachwagnerischen Kunst zu erschließen, in erster Linie Dr. Paul Marsop, der sich auch um die Schaffung und die Erfolge des Künstlertheaters unvergängliche Verdienste erworben hat.

Wie schon in Karlsruhe, ist Mottl in München begeistert für Berlioz' „Trojaner" eingetreten. Die Aufführung der beiden Teile an einem Nachmittag und Abend (von 4 bis 6 und von 7 bis gegen 11 Uhr) nun war ein an sich und für den besonderen Fall ungemein interessantes Experiment, das in den gewöhnlichen Bühnenbetrieb einzuführen jedoch keinesfalls sich empfehlen würde. Berlioz steht in den „Trojanern" trotz aller oft überwältigenden Schönheiten, trotz aller merkwürdigsten Antizipation der künftigen Entwickelung im Grunde doch zu sehr und zu häufig auf dem Boden der französischen großen Oper, als daß wir uns noch überall so ergriffen und mitgerissen fühlten wie z. B. in den zwei letzten Akten der „Trojaner in Karthago". Auch eine so ganz das gewöhnliche Maß überragende Aufführung, wie sie der geniale Dirigent Mottl mit seinem Hoforchester und unseren ersten Solisten (Frl. Faßbender: Dido; Frau Preuse-Matzenauer: Kassandra, Anna; Buysson: Äneas) zustande brachte, vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, zumal die neue Ausstattung etwas sehr im Geschmack eben der „Großen Oper" ausgefallen war, den man nach den Lehren des Künstlertheaters doppelt unangenehm empfindet.

Daß das Amphitheater, der ruhige und große Rahmen des Prinzregenten-Theaters alle tragischen, alle pathetischen Wirkungen nur zu steigern vermag, versteht sich

von selbst. Auch bei Kloses „Ilsebill" trat das zutage. Die dramatische Steigerung, in der sie meisterhaft aufgebaut ist, ließ den durchaus epischen Charakter des Textes ebenso übersehen wie die starke Abhängigkeit der Kloseschen Tonsprache von Wagner. Auch die Sänger und Sängerinnen taten ihr Bestes, Hagen als Fischer, Frau Burk-Berger als Ilsebill, Bauberger als Wels.

Den weitaus stärksten Eindruck machte Schillings' „Moloch". Für München war es eine Erstaufführung, längst versprochen, aber gerade zum letzten Termine erst ermöglicht. Hier war für diejenigen, die die Tragödie in Dresden bereits gesehen hatten, eine günstige Vergleichsmöglichkeit zwischen dem alten Opernhaus und der neuen Bühnengestaltung gegeben. Der Vergleich fiel, wie nicht anders zu erwarten, zugunsten des Neuen aus. Werke, wie das Schillings', voll innerer Gehobenheit und Größe, können erst in solcher Umgebung ihre volle Kraft entfalten. Dazu kommt der Vorteil des verdeckten Orchesters, bei dem ich nur nach wie vor eine Teilungsmöglichkeit für den vorderen Schalldeckel wünschte, damit die Höhepunkte der Klangentfaltung da, wo sie den Singstimmen nicht hindernd im Wege stehen, noch ursprünglicher zur Geltung kommen könnten. Was der Textdichter, Emil Gerhäuser, aus dem Hebbelschen Fragmente gemacht hat, erregte von Anfang an viel Widerspruch, und mit allem Recht. Hebbel selbst wußte offensichtlich nicht, wie er den ungefügen Stoff bezwingen sollte; und darin allein liegt meines Erachtens der Grund, daß er das so intensiv von ihm erfaßte Problem als dramatischen Torso hinterließ. Gerhäuser beging den schweren Fehler, den Hebbelschen Vorwurf, das verderbliche erstmalige Eingreifen fremder Priestermacht, das erste Hineintragen einer rohen Religion in ein bis dahin götterloses Volk, mehr als gut zu verweichlichen. Der herrschsüchtige Molochpriester Hiram war als Held der Tragödie wohl möglich; der schwache und schwankende Königssohn Teut, den Gerhäuser als Hauptfigur ins Spiel eingestellt hat, ist dazu ganz ungeeignet. Und nicht nur das. Selbst Hirams Charakterentwickelung und Handlungsweise ist unlogisch und weist zum Schlusse unmotivierte Schwächlichkeit auf. Doch all diese Fehler der Dichtung tragen nur dazu bei, die Vorzüge von Schillings' Musik in helleres Licht zu setzen. Der musikalische Bau, den der Komponist aufgerichtet hat, ist so festgefügt und mit so starker Hand zur Höhe geführt, er trägt so sehr seine eigensten und originellsten Züge, er führt die Entwickelung auch da, wo der Textdichter vom richtigen Wege abgewichen ist, so klar und überzeugend, so folgerecht durch, daß man sich der Mängel seiner Textunterlage während des Hörens kaum bewußt wird. Schillings hat mit dem „Moloch" seine früheren Musikdramen weit hinter sich gelassen. Von seiten der Regie (Oberregisseur Fuchs), von seiten Mottls und seines Orchesters und von seiten der Herren Bender (König), Feinhals (Hiram), Hagen (Teut), Bauberger (Wolf), der Damen Preuse-Matzenauer (Velleda) und Ulbrig (Theoda) war alles geschehen, um eine nach jeder Richtung musterhafte Aufführung zustande zu bringen. Feinhals und Bender wie Frau Preuse-Matzenauer leisteten geradezu Unübertreffliches.

Wie auf dem Gebiete der Oper, trug Schillings auch mit seinen vier Orchestergesängen, „Glockenlieder" nach Texten von Spitteler, über alle Mitbewerber den Sieg davon. Er war unzweifelhaft die bedeutendste Erscheinung auf dem diesjährigen Fest. Die vier Lieder sind in ihrem gegensätzlichen Gehalt so ins Tiefste ausgeschöpft, jedes ist so geschlossen und fertig in seiner Wirkung, dabei nimmt die Erfindung aus erster Hand so unmittelbar gefangen, daß ich für mein Teil die „Glockenlieder" für das Wertvollste des Festes nicht nur, sondern überhaupt für etwas vom Allerwertvollsten halte, was die letzten Jahre uns an Musik gebracht haben. Besieht man sich die Partitur näher und vergleicht sie mit den bei der Aufführung erreichten

Klangwirkungen, so muß man staunend das geniale Vorstellungsvermögen erkennen, das da das Läuten, das Summen und Schwingen der Glocken und Glöckchen materialisierte, ohne irgendwo zu den grobsinnlichen Mitteln geschlagener Eisenstäbe oder ähnlicher amöner Radauwerkzeuge, mit denen wir von anderer Seite reichlich traktiert wurden, seine Zuflucht zu nehmen. Auf die raffinierteste Weise ist stets der gewollte Eindruck erreicht, wird stets die gewünschte Stimmung angeschlagen, und doch macht sich nie das Raffinement als solches bemerkbar, sondern erscheint nur als der Ausfluß echter Empfindung, die in vollendete Form gegossen worden ist.

Echte Empfindung! Wie gerne und wie berechtigt kann man sie manchen, ja vielen von denen, die der Musikausschuß diesmal der Aufführung für würdig befunden hat, zugestehen; und wie schmerzlich vermißte man dabei eben nur die Vollendung, die Möglichkeit, das, was der Komponist sagen wollte, frei und unbeschränkt nach innerer Notwendigkeit in überzeugender und untadeliger Weise sagen zu können. Echte Empfindung offenbart sicher Paul von Klenau in seiner Symphonie (f-moll) für großes Orchester, deren drei Sätze die Aufmerksamkeit des Hörers oft fesseln, hie und da auch irritieren, z. B. durch den argen Mißbrauch, der mit den Pauken getrieben wird. Klenaus Erfindung hat langen Atem; Bruckners Einfluß aber ist ganz unverkennbar, im rein musikalischen wie im formalen Sinn. Ist auch lange nicht alles ausgereift, so ist der Komponist doch zu denen zu zählen, auf deren Zukunft man Hoffnungen setzen darf. Weniger könnte ich das von Jan van Gilse behaupten. Seiner Symphonie Nr. 3 für eine hohe Sopranstimme und großes Orchester, „Erhebung", eignet gewiß viel technisches Können, mehr jedenfalls wie Klenaus Werk; und zu Anfang besticht die Musik auch durch das ihr innewohnende Pathos. Allein der weitere Verlauf offenbart eine so verzweifelte Unfähigkeit, die einmal angenommene Linie zu verlassen, in ihrer Richtung zu moderieren oder zu variieren, daß das Endresultat nur Langeweile sein konnte, die mit Wotan sprach: „Nur eines will ich noch: das Ende, das Ende!" Mientje van Lammen erwies sich hier wie bei späteren Gelegenheiten als ganz ausgezeichnete Sopranistin. Das erste Orchesterkonzert, das von der Königlich Württembergischen Hofkapelle unter Hofkapellmeister Dr. Aloys Obrist ausgeführt wurde, brachte noch eine Suite fantastique für Klavier und Orchester von Ernest Schelling. Wie der Musikausschuß dazu kam, sie ins Programm aufzunehmen, gehört zu den zahlreichen Unbegreiflichkeiten, mit denen er diesmal die Festgäste überraschte. Diese vier Sätze sind Virtuosenmusik im guten wie im schlechten Sinn, glatt, nicht ohne den Geist gemacht, der dieser Art von Kunstbetätigung eigen ist, vorab im vierten Satz mit seinen amerikanisch-exotischen Themen, für viele gewiß bestechend durch ihre fixe Geschicklichkeit, aber leer, leer und bar jeden tieferen Gefühls. Wenn ich nicht irre, hatte der Allgemeine Deutsche Musikverein doch einmal gewisse Leitsätze, nach denen er die Musikentwickelung fördern wollte? Die Württembergische Hofkapelle unter Obrists ruhiger und vornehmer Leitung spielte ganz vorzüglich. Sehr voll ist der Klang ihrer Blechbläser; wenn die Stimmung der Holzbläser nicht immer ganz befriedigte, mag daran die mehr als tropische Temperatur im Saale schuld gewesen sein. Die „Glockenlieder" dirigierte Schillings selbst; Ludwig Heß sang sie mit all dem eindringenden Verständnis, das ihn zusammen mit seinem schönen Tenor zu einem der ersten Sänger der Gegenwart macht. Ernest Schelling war seiner Suite ein brillanter Interpret am Flügel.

Das zweite Orchesterkonzert stand mit unserem Hoforchester unter Felix Mottls wundervoller Direktion, mit Ausnahme von Frederik Delius' „Eine Messe des Lebens" (II. Teil) für Soli, Chor und Orchester, die der Dirigent der mitwirkenden Gesellschaft für Chorgesang, Kammersänger Ludwig Heß, leitete. Die „Messe des

Lebens" ist auf Texte aus Nietzsches „Zarathustra" (zusammengestellt von Paul Cassierer) geschrieben; an sich eine unglückliche Idee. Nietzsches Worte enthalten einmal so viel eigene Musik, daß das Hinzutreten einer zweiten Musik als überflüssig, ja störend empfunden wird. Und zweitens bergen — und verbergen — sie einen oft so tiefen Gedankengehalt, daß sie lediglich als Stimmungssubstrat nehmen, wie es der Musiker tut und tun muß, eigentlich eine ungeheure Profanation bedeutet. Dazu kommt die sattsam bekannte Stellung Nietzsches zur Musik unserer Zeit, die ihn von der Auffassung Delius' gewißlich entrüstet sich hätte abwenden lassen. Abstrahiert man aber von alledem gutwillig, so kann man konstatieren, daß Delius vieles zu sagen hat, was über die Schablone hinausgeht. Er verschmäht bewußt eine feste Gestaltung nach jeder Richtung, seine Töne wollen nur Stimmung malen und Stimmung erzeugen (eine gewisse Verwandtschaft mit der französischen Schule, nicht zuletzt mit Debussy, fällt dabei auf), und das gelingt ihm, unterstützt durch eine kluge Instrumentation, des öfteren vollkommen, wenn auch bei ihm die Wandlungsmöglichkeit im Ausdruck recht beschränkt erscheint. Neben gänzlich Mißglücktem wie dem Baritonsolo „Erhebt eure Herzen" — an dessen ungenügender Wirkung übrigens der Baritonist Rudolf Gmür nicht ganz unschuldig war während die Gesamtleistung von Chor, Orchester und Solisten (Damen Mientje van Lammen, Olga von Welden, Herren Benno Haberl und Rudolf Gmür) vielfach Lob verdiente — stehen Eingebungen edelster Art wie in dem Teil: „Die Sonne ist lange schon hinunter" oder in der „Mittagsphantasie", in der die tiefen Holzbläser äußerst glücklich das lautlose Brüten und Zittern der Luft versinnlichen. Geschmacklos und ohrenbetäubend ist der Lärm, der zum Schluß mit geschlagenen Eisenstangen gemacht wird. Ihrer bediente sich auch, ein wenig motivierter, Karl Bleyle in seinem „Flagellantenzug", Tondichtung für großes Orchester, op. 9. Bleyle ist eines der besten Talente, mit denen uns das Fest bekannt gemacht hat, nur scheint er noch zu sehr den Lärm für das alleinseligmachende Prinzip der modernen Musik zu halten, sonst würde er schwerlich gleich den Hörer mit der scheußlichen Einleitung auf dem übermäßigen Dreiklang überfallen. Er hätte das nicht nötig; denn er hat Ernsthaftes zu sagen und versteht seine Tondichtung — ein nicht zu unterschätzender Vorzug — durchsichtig aufzubauen und durchzuführen. Auch Josef Krug-Waldsee ist diese schwierige Kunst zu eigen, die er in seiner symphonischen Dichtung „Der goldene Topf" (nach E. T. A. Hoffmann) bewährte. Nur spielte ihm gleichfalls die Lärmwut in seiner Fuge der „bösen Mächte" einen argen Streich; um so lange zu dauern, ist sie zu gleichgültig und zu peinigend. Einen großgearteten Schluß fand das Konzert mit Siegmund von Hauseggers „Sonnenaufgang", einem Freiheitssang nach Gottfried Keller, für gemischten Chor und großes Orchester, von Hausegger selbst dirigiert und von der Konzertgesellschaft für Chorgesang gesungen. Wie in seinem „Requiem" zeigt Hausegger auch in seinem „Sonnenaufgang", daß er es eminent versteht, die Chormassen zum Ausdruck wuchtiger Gedanken zu verwenden. Sein Freiheitssang imponiert aber nicht nur durch die kluge Verwendung der Massenwirkung, sondern durch das in ihm verkörperte außergewöhnliche Können. Hausegger ist ein Erfinder ersten Ranges. Sein Thema: „Fahre herauf, du kristallener Wagen" suggeriert wirklich mit unwiderstehlicher Gewalt das Bild, dem es als Zeichen dient.

Die zwei Kammermusikkonzerte verliefen nicht allzu aufregend — oder negativ aufregend, wenn man will. Indem man nämlich noch mehr wie in den Orchesterkonzerten Gelegenheit bekam, sich über die Tätigkeit eines hohen Musikausschusses kopfschüttelnd zu verwundern. Am meisten bei Henri Marteau's Kammersymphonie (Octette symphonique) für Flöte, Klarinette, Horn und Streichquintett f-moll op. 15.

Die einzige, nicht gerade entschuldigende, Entschuldigung für die Herren kann die Annahme sein, daß sie gar nicht ansahen, was der berühmte Mann ihnen zuschickte; oder daß ihnen eben der berühmte Name als Gold erscheinen ließ, was kein Gold war. Die hohe Achtung, die man vor Henri Marteau, dem Geiger, haben muß, verbietet es, näher auf sein Oktett einzugehen; die Diskrepanz, die in dem überlangen und meist schlechtklingenden Werk zwischen hochstrebendem Wollen, wie es sich in der von Marteau verfaßten Programmerläuterung verrät, und zwischen seinem realen Können zutage tritt, ist allzu traurig. Die ausführenden Herren Scherrer, K. Wagner, Hoyer, Ahner, E. Wagner, Haindl, Ebner und Horbelt gaben sich alle Mühe, zu retten, was nicht zu retten war. Weit freundlicher muteten zwei Quartette von Richard Lederer und Karl Pottgießer an; das fünfsätzige in D-dur von Pottgießer weist so wenig wie das in A-dur von Lederer neue Bahnen. Was für beide einnimmt, ist die Stilechtheit und Solidität der Arbeit und der Gedankenreichtum, der insbesondere bei Lederer überraschend mannigfaltig ist. Man wird bei seinem Quartett nach Art und Inhalt unwillkürlich zeitweise an Beethoven gemahnt, ohne daß dem Nachgeborenen dieser Vergleich abträglich wäre. Das Ahner- und das Münchener Streichquartett bewährten ihr oft gerühmtes Können auch dieses Mal. Konzertmeister Ahner brachte noch zusammen mit dem ganz hervorragenden Pianisten Prof. Schmid-Lindner eine Violinsonate von Karl Ehrenberg zu Gehör, Es-dur op. 14; sie bestätigte das günstige Urteil, das man über Ehrenberg in Dresden bereits fällen konnte. Frisch und frei fließt ihm der melodische Quell, Natürlichkeit führt ihm die Feder. Mit der Zeit wird sein Schaffen vielleicht noch mehr in die Tiefe gehen. Heute gibt er schon der Geige wie dem Klavier dankbare Aufgaben, ohne je die Grenze guter Musik um irgendwelcher Virtuosengelüste willen zu überschreiten.

Es ist eine eigentümliche Beobachtung, daß, je mehr unsere Schaffenden sich vom gewaltsamen Tiefsinn, vom hohen Kothurn des Programmes abwenden — und das geschah bei diesem Fest, man sehe nur die Erläuterungen im Festheft unserer Zeitschrift, schier auffällig und absichtlich — je mehr sie versuchen rein musikalisch zu wirken, sie der Gefahr melodischer Banalität allzuleicht verfallen. Bedauerlicherweise ist ihr selbst Paul Juon nicht entgangen in seiner Trio-Caprice (nach Selma Lagerlöfs „Gösta Berling") für Klavier, Violine und Violoncell op. 39. Seine ersten zwei Sätze sind untadelig, ein bißchen gewollt bizarr, aber doch dem Geist des Lagerlöfschen Buches nahe verwandt. Der zweite Satz — Andante, Scherzo (Vivace) — gehört sogar zu denen, die wiederzuhören man Verlangen trägt, weil in ihm die ganze Romantik des „Gösta Berling", die übermütig todeslustige und überschwänglich todestraurige, zum Klingen kommt. Leider zerstört der letzte Satz alles mit seiner Unvornehmheit, trotz der famosen instrumentalen Ausnutzung der Streicher. Nur in einer so wahrhaft kongenialen Ausführung, wie sie das Russische Trio ihm und dem ganzen Werke angedeihen ließ, ist er noch erträglich. Walter Braunfels spielte eine Reihe Bagatellen und Studien eigener Komposition für Klavier. Er blieb ihnen pianistisch einiges schuldig. Allzugleichartig und engbegrenzt in ihrem Gehalt verraten sie auch deutlich ihre bestimmenden Vorbilder: Brahms und Schumann.

Blieben noch die Lieder, deren es eine erkleckliche Anzahl gab, gesungen von den Damen Mientje van Lammen, Else Schünemann und den Herren Ludwig Heß und Rudolf Gmür. Unter den dabei vertretenen Tonsetzern ragte Roderich von Mojsisovics mit drei Gesängen hervor, die selbständiges harmonisches und melodisches Fühlen verraten; er war jedenfalls die einzige wirkliche Persönlichkeit unter seinen Konkurrenten. Karl Kämpf hat mit Ausnahme von „Verschwunden" nichts von eigentlicher Sonderart zu bieten; eher ist das der Fall bei Georg Vollerthun, dessen





Vertonungen Liliencronscher Gedichte recht sympathisch berühren durch manchen feinen Zug und durch warmherziges Erfassen ihres Wesens. Manchmal jedoch nähert er sich, ebenso wie Kämpf, so z. B. in Storms „Oktoberlied", bedenklich der Trivialität. Unbedenklich tut das Kurt Schindler. Im ersten Kammermusikkonzert konnte man seinen „Erfülltes Schweigen" und „Vöglein Schwermut" einigen Geschmack abgewinnen wegen ihrer prätentionslosen Schlichtheit; dafür rächte er sich im folgenden durch den Ungeschmack der drei Lieder nach Gottfried Keller, die munter und unbekümmert im Fahrwasser der Seichtigkeit dahinschwimmen. O heiliger Musikausschuß, war das deine Meinung?

Doch richten wir zum Abschluß den Blick auf Angenehmeres. Als Einleitung zum Feste wartete der Teilnehmer ein Abend im Münchener Künstlertheater, der Glucks opéra comique „Die Maienkönigin" (Les amours champêtres) und Hermann Bischoffs „Das Tanzlegendchen" vorführte. Das Münchener Künstlertheater ist eine Schöpfung, ein Versuch von so einschneidender Wichtigkeit für unser ganzes Theaterleben der Gegenwart und Zukunft, daß ich seine Darbietungen nicht mit ein paar Worten abtun möchte, die das Eigentliche der Sache kaum treffen könnten. Es ist zum Verständnis seines Wollens eine weiter ausgreifende Darlegung seiner Absichten und seiner Hilfsmittel notwendig. Heute sei nur gesagt, daß Glucks unendlich reizvolles Schäferspiel, mit Dekorationen und Kostümen von Hermann Buschbeck, Mottl am Dirigentenpult, rauschenden Beifall erntete, während Fritz Cortolezis „Das Tanzlegendchen" — nach einer alten Legende und Gottfried Kellers Erzählung von Georg Fuchs, Ausstattung und Kostüme von Hans Beatus Wieland — trotz seiner prächtigen Leitung nicht zu ganz so reinem Siege führen konnte, weil Bischoffs Musik ungeachtet aller Grazie, die in der Partitur lebt, unter ihrer ungünstigen Instrumentation leidet. Die Bühnenbilder waren bei beiden Stücken ganz einzigartig künstlerisch bis ins kleinste Detail gesehen und durchdacht.

Und hierin, es sei noch einmal betont, in den Aufführungen im Prinzregenten- und im Künstlertheater, nicht in den Konzerten, lag die nicht hoch genug zu schätzende Bedeutung der diesjährigen Tagung. Ein günstiger Zufall fügte es, daß auch in der Generalversammlung, nach einem ziemlich scharfen Zusammenstoß des Vorstandes mit dem Vertreter des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes bei Gelegenheit der Debatte über die Münchener Kaim- und Ausstellungsorchesterkrise, gemäß dem Antrage von Paul Ehlers ein Beschluß gefaßt wurde, der gleicherweise verheißungsvoll in die Zukunft weist: der Beschluß, wenn möglich nach dem Muster des Allgemeinen Deutschen Bühnenvereins ein Schiedsgericht zu gründen für Streitigkeiten zwischen Orchesterleitern, Musikgesellschaften usw. und ihren angestellten Musikern. So stand auch die Münchener Generalversammlung im Zeichen wünschenswerten Fortschrittes. In den Konzerten schien es manchmal, als wäre der Verein seiner alten Tendenz, das musikalische Leben im Sinne fortschrittlicher Entwicklung zu beeinflussen, untreu geworden. München selbst aber hat unwiderleglich bewiesen, daß es diesem Leitsatz huldigt; es hat bewiesen, daß es eine Musikstadt ist im echten und wahren Sinne des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und seines Gründers Franz Liszt.





DER 4. MUSIKPÄDAGOGISCHE KONGRESS IN BERLIN

von Richard Hähn-Charlottenburg

Bei den Teilnehmern des vierten Musikpädagogischen Kongresses stellte sich ein außerordentliches Mißverhältnis in der Zahl der Auswärtigen und der Berliner heraus zu Ungunsten der letzteren, was eine besondere Beleuchtung verdient. Von bekannten und berufenen Berliner Musikern sah man sehr wenige, und die meisten der fehlenden machen kein Hehl aus ihrer Abneigung und begründen ihr Fernbleiben mit dem Hinweis auf die mangelnden Resultate der Kongresse. Dieser Begründung kann nun nicht scharf genug entgegengetreten werden, auch wenn zugegeben werden muß, daß mehr positive Arbeit geleistet werden könnte. Es ist aber unter allen Umständen ein sehr wichtiges Resultat, wenn die Diskussion eine so scharfe und begründete Opposition gegen minderwertige Anträge ergibt, daß deren Verwirklichung unmöglich gemacht wird. Und schon dieses Zieles halber sollte keiner, soweit er überhaupt über seine Tagesbeschäftigung hinausschaut, die Unannehmlichkeiten der Sitzungen scheuen. Aber auch positiven Gewinn wird der Besucher heimbringen, denn die Diskussionen enthalten soviel Anregungen und Hinweise, daß man in ihnen das eigentlich wertvolle Moment des Kongresses erblicken muß. Vielleicht zieht die Leitung aus dem Gang der Verhandlungen die Lehre, die Diskussionsredner, wenn sie etwas zu sagen haben, ruhig ausreden zu lassen und andere, die aus einem Worte zehn machen, als nicht zur Sache gehörig zum Schweigen zu bringen. Diesmal war es recht häufig umgekehrt.

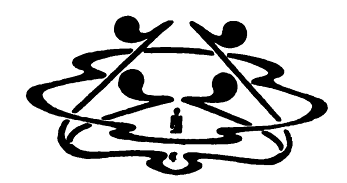
Der Schwerpunkt des vierten Musikpädagogischen Kongresses lag also, wie erwähnt, in den Diskussionen, die zum großen Teil mit einer famosen Frische und einer auf gesunden Füßen stehenden praktischen Weltanschauung geführt wurden. Auf gleicher Höhe standen die Vorträge nicht, die häufig seltsame Ansichten und merkwürdige Phantastereien zutage förderten. Dahin gehört z. B. „Violintechnik auf natürlicher Grundlage“, wo der Redner behauptete, der sogenannte große Ton und der Idealton seien eins. Nein, Herr Dr. Möbius! Und nicht die Quantität, sondern nur die Qualität des Tones darf das Ziel des Unterrichts sein. In einer Demonstrationssitzung „Die moderne Klaviertechnik und ihre Verwendbarkeit im praktischen Klavierunterricht“ wollte der Vortragende alle ultramodernen Methoden in Bausch und Bogen verwerfen, vergaß aber wohl, daß erst diese modernen Methoden, besonders Breithaupts bekanntes Buch, der durchgängigen Anschauung ein Ende machten, als sei der Anschlag etwas Angeborenes, nicht Erlernbares.

Interessanter ging es in den Kunstgesang-Sitzungen her. Zwei physiologische Vorträge der Herren Dr. Gutzmann und Dr. Katzenstein-Berlin zogen ein zahlreiches Publikum herbei. Ich möchte dabei erwähnen, daß derartige Vorträge wohl recht allgemein bildend sind, der Gesanglehrer aber auch ohne sie auskommt. Er muß sich sehr hüten, den Schüler auf Hals oder Kehlkopf zu verweisen, den er, ebensowenig wie der Pianist die Saiten, irgendwie direkt zum Guten beeinflussen kann. Frl. van Zanten-Berlin forderte eine möglichst vielseitige Vorbereitung der Gesangs-

pädagogen. Ich sehe wohl mit den meisten Einsichtigen die betrübenden Leistungen des Gros der Gesanglehrer in dem äußerst mangelhaften praktischen Können. Den stärksten Besuch hatte die Demonstrationssitzung der Kunstgesangskommission zu verzeichnen, in der es infolgedessen auch besonders lebhaft zuging. Aber auch hier wird der Gesanglehrer nicht auf seine Kosten gekommen sein, es sei denn mit dem Hinweise Dr. Seydels-Leipzig, daß der Schüler, soweit irgend möglich, die Nasenatmung zu betreiben habe.

Reicheren Gewinn ergaben die Sitzungen, die sich mit der musikalischen Erziehung auf den Schulen beschäftigten. Von den offiziellen Rednern bestand allerdings nur Herr Roeder-Herford mit Ehren, der den minderwertigen Gesangunterricht auf den Volksschulen für die ungenügende Ausbildung der Schüler der Lehrerbildungsanstalten verantwortlich machte. Herrn Dr. Burkhardts-Berlin Vorschlag: Musikgeschichte auf den höheren Lehranstalten während der Mutation einzuführen, wurde ebenso kurz wie einstimmig abgelehnt, während Herr Martens-Altona und seine Behauptung: die Übertragung des Gesangunterrichtes an einen Philologen würde keine Förderung bedeuten, und eine Verbindung des philologischen Studiums mit der musikpädagogischen Fachausbildung überhaupt nicht gut zu heißen sein, eigentlich die schlimmste Kritik erfuhr. Auch der Methode Dalcroze erging es nicht besser: es scheinen sich demnach die reizenden, augenfälligen Übungen für den Gesang- und Musikunterricht an den Volksschulen nicht zu eignen, da sie allseitig in sehr ausführlicher Behandlung mit schwerwiegenden Argumenten zurückgewiesen wurden.

Der sozialen Frage konnte leider der beabsichtigte breite Raum nicht gewidmet werden; die plötzlichen Erkrankungen der Herren Landgerichtsrat Lattmann-Berlin und Professor Kulenkampff-Potsdam raubten dem Kongreß zwei Hauptredner. Einen vollen Erfolg trug der feine, durchdachte Vortrag von Frl. Stieglitz-Berlin davon, in dem mir besonders bemerkenswert der Plan der Gründung von Volksmusikschulen schien. Bedeutend kälter dagegen wurde den Ausführungen von Frl. Sprengel-Berlin und Frl. Morsch-Berlin begegnet, die die Abwicklung der sozialen Wünsche dem Staate zuschieben wollten. Den vielfach dabei entwickelten Widersprüchen trat Frl. Leo scharf entgegen, die sich u. a. nachdrücklichst gegen die Zumutung wandte, die Musiklehrenden sollten sich von Staats wegen unter den Schutz des Reichsinvalidengesetzes begeben. Dem Staate würde ja wohl eine so einfache Lösung höchst bequem sein, für die Musiklehrenden aber eine Verweisung in die Stellung des Dienstbotenpersonals heißen. Herr Mayer-Mahr-Berlin schließlich machte sich zum Sprachrohr weitester Musikerkreise, indem er die Bildung von Musikerkammern forderte, die ähnlich der Bühnengenossenschaft eine wirkliche Organisation und einen ehernen Zusammenschluß der Musikerwelt und — die Lösung der brennenden sozialen Frage bedeuten würde.





BÜCHER

177. **Carl Mennicke:** Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Nebst Biographieen und thematischen Katalogen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906.

Im vorliegenden Werke hat der Verfasser einen überaus schätzenswerten Beitrag zur Geschichte der noch wenig aufgehellten vorhaydnschen Musik geliefert, an der man neuerdings, seit der wichtigen Publikation über die Mannheimer Tonschule (Stamitz u. A.), wieder regeres Interesse gewonnen hat. Sind einmal alle Fäden bloßgelegt, die nach Joh. Seb. Bachs Tode von dessen künstlerischem Ideale ab- und der neuen Kunstrichtung zuführten, die in der Wiener Glanzepoche der deutschen Musik ihren Höhepunkt erreichte, so wird insbesondere Haydn noch weit weniger, als dies schon jetzt der Fall ist, als ein Komponist mit nur einem Vorläufer, C. Ph. Em. Bach, erscheinen. Eine ausführliche Kritik des vorliegenden Werkes hier zu geben ist ganz und gar unmöglich, da die Fülle des Neuen darin eine fortlaufende Rubrizierung ebenso nötig machen würde, wie die vielen polemischen Abschnitte des Werkes eine Stellungnahme erheischten, die sich nicht mit zwei Worten geben ließe. Diese Polemik, die Mennicke als Parteigänger Riemanns gegen Kretzschmar und seine Schule mehr oder weniger versteckt in sein Werk einflicht, schadet dem überaus fleißigen Buche in doppelter Weise: sie hat der Einheitlichkeit der Darstellung Abbruch getan und die Arbeit unnötig breit aufgeschwellt. Mennicke teilt eine riesige Fülle des Materials mit, geht aber nicht mit der wünschenswerten Ökonomie mit ihm um; so zerstreuen sich die Schlußfolgerungen und Resultate in unliebsamer Weise. Das alles ist freilich nicht dazu angetan, den unleugbar großen Wert des Werkes dauernd zu beeinträchtigen, von dem ich, um auch diese Ausstände noch hervorzuheben, bedauere, daß es in übertriebener Weise Gebrauch von allerhand wirklich unnötigen Fremdwörtern macht und an einigen Stellen überaus mangelhaft (auch die Revisoren des Druckes in der Druckerei selbst sind durchaus nicht ohne Schuld) korrigiert ist. Daß Mennicke, der die Grenzen seiner Untersuchung in den der eigentlichen Zeit seiner Darstellung voraufgehenden Abschnitten recht weit gezogen hat, nicht auch Graupner ausführlich behandelt, sondern sich im wesentlichen mit der einzigen durch Riemann in seiner „Großen Kompositionslehre" gegebenen Analyse begnügt, bedauere ich persönlich sehr. Leider ist mein seit langer Zeit abgeschlossener thematischer Katalog von Graupners Symphonieen und französischen Ouvertüren noch nicht zum Drucke gelangt. Mennickes Arbeit verlangt und verdient eingehendes Studium.

Prof. Dr. Wilibald Nagel

178. **Paul Bruns:** Neue Gesangmethode nach erweiterten Grundlehren vom primären Ton. In gemeinfaßlicher Darstellung. Verlag: Otto Dreyer, Berlin.

Der Verfasser versichert uns im Vorwort, daß er nicht das abgestandene Klagelied über den Verfall der Gesangskunst anstimmen und noch weniger die heutige so regsame und vielseitige Gesangspädagogik befehden wolle. Aber er hält sein Versprechen nicht, denn auf Schritt und Tritt begegnen wir in seinem Buche nicht nur einer fortlaufenden



Polemik gegen die bisherigen Theorieen und ihre Vertreter, sondern auch der immer wiederholten Versicherung, daß mit der allgemeinen Einführung seiner eigenen Tonbildungsprinzipien ein großer Aufschwung, ja eine neue Ära der Gesangskunst bevorstände. Es ist also doch das alte Lied in einer neuen Tonart: Die Gesangskunst hat sich bisher mit Ausnahme einiger genialer Naturalisten, die instinktiv das Richtige trafen, auf dem Holzwege befunden, und erst die neue Lehre des Verfassers wird „das Volk, das im Dunkeln wandelt", aufklären. Bruns sieht das Allheilmittel für alle gesanglichen Schäden der Gegenwart in der von Müller-Brunow begründeten Lehre vom „primären Ton", die er selbst in eigentümlicher Weise ausgestaltet, indem er das Phänomen der Obertöne im Stimmklang für den Tonbildungsunterricht praktisch zu verwerten sucht. In diesem Phänomen sieht er das „Essentiale des primären Tons" und verheißt für später eingehendere Erklärungen in einer Sonderbroschüre. In der vorliegenden Arbeit beschränkt er sich auf die Erwähnung der mitklingenden Oktave; die interessante Frage, ob der Sänger und gar der Hörer bei jedem Gesangston eine ganze, den Dreiklang und die Naturseptime einschließende Obertonreihe mitempfinden soll, läßt er somit unberührt. Wie übrigens ein so obertonreicher, aus günstigen Resonanzfaktoren ersprießender Ton zu der heute so beliebten Bezeichnung „primär" kommt, ist schwerverständlich. Bruns polemisiert sogar (S. 64) gegen die einzig vernünftige, ja selbstverständliche Begriffsbestimmung Merkels, der den von der Lunge und den Stimmbändern erzeugten, noch nicht im Ansatzrohr timbrierten Stimmklang „primären Ton" nannte. Das Erzeugnis des Zusammenwirkens von Lunge, Stimmbändern und Resonanzräumen könnte man doch vernünftigerweise nur sekundären Ton nennen. Aber das Feldgeschrei aller Gesangslehrer, die nun einmal um jeden Preis „modern" sein wollen, ist und bleibt der „primäre Ton". Dabei ist der Begriff ebenso verschwommen und unklar wie der Name. Man höre nur den Verfasser (S. 44): „Hier ist primärer Ton ein Kollektivbegriff für einen großen, noch nicht geschlossenen Kreis neuer tonbildnerischer Ideen, für ein System neuer Thesen zur Klangentwickelung der Naturstimme, ein Klangbegriff für eine Reihe klangplastischer Vorstellungen, stimmpädagogischer termini technici und einer musikalischen harmonischen Struktur der menschlichen Stimme." Die alleinseligmachende Lehre vom registerausgleichenden primären Ton soll an die Stelle der Dreiregistertheorie treten, obwohl der Verfasser doch nicht wagt, „die Register als stimmphysiologische Fakta wegzuleugnen" (S. 20, 21); aber er deutet sie „als Übergänge, als schwache Stellen im Gesangsorganismus, als Störungen und Hemmungen natürlicher Resonanz" (S. 21), die durch den primären Ton beseitigt werden sollen. Wie ein „stimmphysiologisches Faktum" durch eine Resonanzerscheinung aus der Welt geschafft werden soll, bleibt das Geheimnis des Verfassers. Die üblichen Ausdrücke „Mittelstimme", „voix mixte" und „Falsett" will Bruns aus der Terminologie der Gesangschulen beseitigt wissen, ebenfalls zugunsten der Alleinherrschaft des primären Tones. „Falsetto heißt ‚falsch'. Etwas Falsches, Unfertiges kann niemals künstlerische Wirkung erzielen", lautet an einer Stelle (S. 22) seine Beweisführung. Das registerausgleichende Element des primären Tones findet er in der Kopfresonanz, die er methodisch auf den ganzen Stimmumfang übertragen will (S. 67). Diese „höchste Resonanz" ist aber nach Bruns niemals angeboren und somit kein Naturprodukt, sondern muß allen, auch den begnadetsten, Naturstimmen erst anerzogen werden (S. 74, 96). Dafür aber besitzt sie die Wunderkraft, „Stimmen aus dem Nichts zu schaffen" (S. 51) und bei „jeder primär durchgebildeten Frauenstimme unabhängig vom Klangcharakter einen Umfang von mindestens zwei und einer halben Oktave im crescendierten, bühnenfähigen klangvollen Ton mit absoluter Bestimmtheit" zu entwickeln (S. 54). Aber wenn Bruns auch fest an die Allmacht seiner Methode glaubt, gesteht er andererseits die ewige Ohnmacht der Theorie zu: „Das wunderbare

Geheimnis der menschlichen Stimme gleicht der Sphinx: Die Wissenschaft wird es nicht ergründen, das steht fest" (S. 38, vgl. auch S. 65). Gewiß wird man „die geheimen Wechselbeziehungen zwischen Stimmband und Resonanzkörper" niemals mit dem Kehlkopfspiegel erkennen können. Wohl aber hat das feinhörige Ohr tüchtiger Gesangsmeister schon vor Müller-Brunow und Bruns erkannt, daß die eigentliche kritische und aufbauende Tätigkeit des Tonbildners von den Resonanzräumen des Stimmapparates auszugehen hat. Der Verfasser befindet sich somit im Irrtum, wenn er (S. 66) den Gedanken, daß der künstlerische Ton eine Resonanzerscheinung sei, als „völlig neue tonbildnerische Anschauung" bezeichnet. Auch mit manchen anderen Behauptungen wird Bruns auf heftigen Widerstand stoßen; so mit der, daß alle deutschen Stimmen auf gewissen Tönen ausnahmslos detonieren (S. 115), und mit der ebenso kühnen, daß die Unreinheiten des Gesangstones genau nur von dem Tonbildner (natürlich dem primär geschulten!) beurteilt werden können (S. 113ff.). Über Reinheit der Intonation, soweit sie von der Schwingungszahl abhängig ist, pflegt unter Menschen mit feinem musikalischen Gehör keine Meinungsverschiedenheit zu bestehen. Daß die Sänger sehr häufig nicht zu dieser Menschengattung gehören, kommt eben daher, daß viele sich der Musik widmen, weil sie Stimme haben, ohne musikalisch zu sein. Daß das Detonieren bei Kunstnovizen an der Tagesordnung ist (S. 109), muß ich aus eigener langjähriger Erfahrung im Gesangunterricht bestreiten. Insbesondere ist es mir nie begegnet, daß Geiger, die sich später im Gesang ausbildeten, im Anfang unrein gesungen hätten, während ich von unmusikalischen Sängern mit vorzüglicher Tonbildung oft eine sehr mangelhafte Intonation vernommen habe. Anlage und Ausbildung des Ohres fallen eben hierbei mehr ins Gewicht als die Kultur der Stimme. Auch Behauptungen wie „Die mezza voce ist der deutschen Schule fast fremd" (S. 76) und „Absolute Tonfreiheit ist beim deutschen Natursänger nie vorhanden" (S. 95) sind sehr anfechtbar und verraten die alte, so gänzlich unbegründete Überschätzung des welschen Gesanges, gegen die schon Felix Mendelssohn in seinen Briefen an die ausgezeichneten deutschen Sänger Eduard Devrient und Franz Hauser im Jahre 1831 lebhaft, aber vergeblich protestiert hat. Ernst Wolff

179. **E. A. Kielhauser:** Die Stimmgabel, ihre Schwingungsgesetze und Anwendungen in der Physik. Verlag: B. G. Teubner, Leipzig 1907.

Diese auf fremden Untersuchungen fußende Monographie, die zugleich eine Sammlung der Forschungsergebnisse auf diesem Gebiete ist, wie sie bisher nur in den verschiedensten deutschen und fremdsprachigen Zeitschriften zerstreut vorlagen, hat für den praktischen Musiker nur wenig direkt Interessierendes. Dahin gehören bestimmte Maßregeln für die Behandlung der Stimmgabel, wenn ihre Tonhöhe unverändert bleiben soll. Man soll sie nämlich erstens gegen Rost schützen und sich daher hüten, mit den Fingern über ihre Zinken hinwegzustreichen; weiter spreche man nicht über die Gabel hinweg und öle sie, wenn man sie für längere Zeit aufhebt, mit Büchsenschloßöl ein oder stecke sie in eine Hülle von weichem Leder. Endlich soll man die Gabel vor mechanischen Beschädigungen bewahren und es daher vermeiden, wie es meist zu geschehen pflegt, sie an einen harten Gegenstand anzuschlagen, zumal dann die deutlich dabei auftretenden Obertöne, die zum Grundton dissonant sind, die Reinheit des Klanges beeinträchtigen. Das beste Mittel zur Erregung von Gabeln ist das Anstreichen mit dem Geigenbogen (Viola- oder Cellobogen), da dabei einerseits eine größere Dauer und Stärke des Klanges erzielt, andererseits auch die Gabel am meisten geschont wird. Der Musikwissenschaftler findet in dem Buche die Geschichte der Normalstimmungen bis zu den Beschlüssen der Wiener Stimmtonkonferenz, auch eine Tabelle über die Schwingungszahlen des jeweiligen a' in verschiedenen Ländern, in zeitlicher Folge dargestellt. Das Buch zeichnet sich durch sorgfältige und zahlreiche Literaturnachweisungen aus.

Georg Capellen

MUSIKALIEN

180. **G. H. G. von Brucken Fock:** Die Wiederkunft Christi oder das nahende Gottesreich. Ein Oratorium für Doppelchor, Soli und Orchester. op. 19. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.
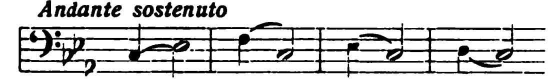
Die Gattung des Oratoriums ist heutzutage bei uns selten geworden; darum begrüßen wir jede neue Erscheinung auf diesem Gebiet mit um so größerer Aufmerksamkeit. Freilich scheint es, als ob die Seltenheit des Oratoriums ihren Grund darin hätte, daß uns das Gefühl für den echten Oratorienstil verloren gegangen sei — gerade so wie es uns für den Stil der Oper verloren gegangen ist. Aber während wir auf dem Gebiet der Oper eifrig nach einem Stil, der einen zeitgemäßen Inhalt in entsprechende Formen zu gießen verstünde, suchen (ihn leider noch immer nicht finden können), haben wir das Oratorium völlig aus dem Auge verloren. Betritt ein Komponist wie von Brucken Fock im vorliegenden Werk dies Gebiet, so liegt die Gefahr nahe, daß er der Stilvermengung verfällt. Das ist hier ohne Zweifel geschehen. Hört man den ersten Chor mit seiner erregten Leidenschaftlichkeit, so fühlt man sich durchaus ins Gebiet der dramatischen Musik versetzt; die pochenden Triolen in den tiefen Streichern in No. 7 erinnern der Farbe und Struktur nach an das Vorspiel zur „Walküre"; überhaupt zeigt besonders diese Nummer viel opernhafte Elemente. Dagegen zeigt der Choral No. 3 eine Bachsche Einfachheit und Innigkeit, nur ist die Stimmung weicher, fast sentimental. Das Altsolo aber (No. 6) mit dem Orgelpunkt in den leise tropfenden Baßvierteln steht direkt unter dem Einfluß von Brahms (Anfang des Deutschen Requiems). Sieht man von dieser Stilvermischung ab, so bieten die ersten sieben Nummern des Werkes viele große Schönheiten. So ist auch der dem Altsolo folgende, nur durch ein bedeutungsloses Instrumentalzwischenspiel von ihm getrennte Chor pompös aufgebaut, und das strahlende C-dur, zu dem er sich schließlich durch mancherlei harmonische Labyrinthe hindurchwindet, wirkt grandios. Auch das Baßsolo (No. 4) ist wuchtig, kraftvoll und stellt dankbare Aufgaben, dankbarere jedenfalls als das Soloquartett in No. 7, dessen Stimmführung trotz aller Künstelei, oder vielmehr eben wegen dieser Künstelei, jede Klarheit vermissen läßt; besonders wenn dann noch der Chor hinzutritt, wird es unmöglich sein, beim Hören die Fäden zu verfolgen. Überhaupt wird es von hier ab schlimm. Der Komponist sucht hier den Mangel an scharf geschnittenen Gedanken zu verdecken durch eine Künstelei harmonischer und polyphoner Art, die nach den schwungvollen Partieen des Anfangs um so unangenehmer wirkt. Am Schluß verläuft das Ganze im Sande. Es ist eben das leidige Übel, dem so viele unsrer zeitgenössischen Komponisten verfallen: sie schämen sich, wenn ihnen einmal eine gute Melodie einfällt, sie schlicht und natürlich hinzuschreiben, und sie behängen sie mit allerhand kontrapunktischem und harmonischem Glitzerkram, sodaß von der herzerquickenden Schlichtheit nicht viel übrig bleibt. Und doch täte uns gerade die Einfachheit so not!

Dr. Max Burkhardt

181. **Josef Suk:** Symphonie „Asrael" für Orchester, op. 27. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Asrael, der Todesengel, regte manchen Tondichter zur Tat an. Tschaikowsky gab in einem „den Manen eines großen Künstlers" geweihten Klaviertrio seinem Schmerz um den dahingegangenen Freund (Nikolai Rubinstein) Ausdruck, Georg Henschel gedachte der Lebensgefährtin in einem „Requiem". Die vorliegende Symphonie spiegelt die Stimmungen wieder, die den Komponisten angesichts des Todes seines Meisters und Landsmannes Anton Dvořák, zu dem er überdies durch seine Heirat in verwandtschaftliche Beziehung getreten war, ergriffen. Die Bezeichnung „Symphonie" darf man hier nicht

sonderlich streng nehmen; es zeigt sich zumeist eine „freiere“ Form. Das etwa eine Stunde dauernde Werk besteht aus fünf Sätzen, von denen drei ohne merkbare Unterbrechung zu spielen sind und als „I. Teil“ gelten, während Satz 4 und 5 den II. Teil darstellen. C-moll, die Tonart der Trauer, des Todessanges — wir finden sie in Beethovens „Marcia funebre“ (Eroica), in der Trauermusik Wagners (Götterdämmerung), in Strauß' „Tod und Verklärung“ u. a. — auch Suk spricht in ihr seine Trauer aus. Diesem einfachen,



ruhig klagenden Motiv, dessen erster Takt zumeist in der markanteren, energischeren Gestalt auftritt, ist fast alles entsprossen, was die Partitur auf ihren 252 Seiten birgt. Mit welcher Liebe und Sicherheit hat der Komponist besonders Takt 1 und 2 dieses Motives verwertet! Stets läßt er den Gedanken in neuer Farbe und in verschiedenartigstem Charakter erscheinen, jetzt gekürzt, dann verlängert, in Moll, in Dur, in der Umkehrung, bald herrschend, bald begleitend. Der erste Satz erzählt uns von dumpfer Trauer, erwachendem Schmerze und heftigstem Klageausbruch; ein packendes Seelengemälde schuf hier der Tondichter. Ruhigere und tröstende Worte, unterbrochen von einem stillen Trauerzuge, dringen im zweiten Satze (Andante) an unser Ohr; eigenartig stimmungsvoll wirkt hier das „ewig“-hallende des": ein endloser Klageton. Der folgende Satz (Vivace) stellt das „Scherzo“ der Symphonie dar: wilde Harmonieen, ungezügelte Rhythmen, nationales, slawisches Gepräge. Den entschiedensten Kontrast bringt ein langsamer, melodischer und auch durch eigenartige Harmonieen fesselnder Mittelsatz. Wohllaut, Innigkeit und Poesie zeichnen in noch höherem Maße den vierten Satz (Adagio) aus; auch der Komponist scheint diesen Abschnitt besonders hoch zu stellen, denn er hat von dem Rechte der Wiederholung einzelner Teile einen ausgiebigeren Gebrauch gemacht als bei den übrigen Sätzen, er schien sich schwer losreißen zu können – und der Zuhörer wird ihm recht geben. Im Finale gelangt der Schmerz noch einmal mit Elementargewalt zum Ausbruch; ruhige, feierliche Klänge (Blechbläser), von Himmelsfrieden und Seelenfrieden zeugende Harmonieen beschließen das Werk. In Summa eine Komposition, die ein starkes Können, achtunggebietendes Talent offenbart und auf zahlreiche Aufführungen Anspruch erheben darf. Modern in der Tonsprache, modern in der Instrumentierung (Besetzung: Holzbläser, Trompeten und Posaunen dreifach, vier Hörner, Tuba, Harfe usw.), jedoch allzu „Gefährlichem“ aus dem Wege gehend, wird Suks „Asrael“ beim Publikum auf williges Entgegenkommen rechnen können. Leicht hat es der Komponist dem Orchester allerdings nicht gemacht; sein Werk verlangt eine treffliche Musikerschar und einen tüchtigen Dirigenten.

Franz Dubitzky

182. **Mieczyslaw Karlowicz:** „Wiederkehrende Wellen“, Tondichtung für Orchester. op. 9. Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikhandlung, Berlin.

Etwas sehr buntschillernd sind sie, diese „Wiederkehrenden Wellen“, aber hie und da kommen doch einige recht hübsche Lichtbrechungen zustande. Der Tonsetzer hat die Partituren der Modernen von Berlioz bis Strauß ihrem instrumentalen Kolorit nach sehr gründlich studiert und weiß so manches farbenprächtige Orchesterbild zu entwerfen. Leider hält diesem Geschick die thematische Erfindung nicht die Wage. Hier fehlt es an Eigenem und Selbständigem, und obwohl man von eigentlichen „Reminiszenzen“ nicht reden kann, mutet vieles doch recht bekannt an. An Wagner, an Strauß, an Bruckner (vgl. Seite 50 der Partitur „L'istesso tempo“ mit dem Hauptmotiv des ersten Satzes der Achten Symphonie), ja auch an Brahms (vgl. Ziffer 33 der Partitur mit dem

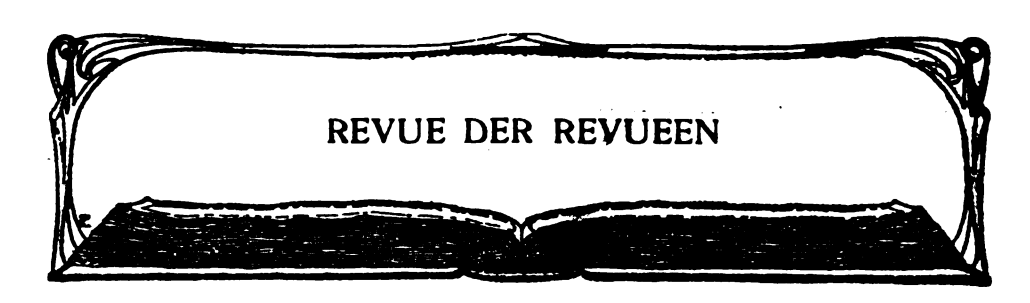
Schlußsatz der Ersten Symphonie) wird man gemahnt, und schon die Zusammenstellung dieser Namen läßt erkennen, daß es der Tonsprache des Werkes etwas an stilistischer Einheitlichkeit fehlt, ebenso wie der thematischen Entwicklung an rechter Geschlossenheit. Dem Titel des Werkes nach, der übrigens ziemlich schleierhaft bleibt, sollte man eine Art Rondoform erwarten, doch kommt trotz einer Reihe thematischer Wiederholungen nichts Derartiges zustande. Der Grundton des Ganzen ist auf bald träumerische, bald leidenschaftliche Sehnsucht gestimmt, bisweilen von kräftigen Episoden wirkungsvoll schattiert, als deren hübscheste das Allegro moderato (Seite 39) hervorgehoben sei; schade, daß das schwungvolle A-dur-Thema keine weitere Entwicklung erfährt. Im ganzen darf diese Partitur trotz mangelnder Reife als anerkennenswerte Talentprobe bezeichnet werden. Auch zeichnet sich die Musik bei aller modernen Tendenz doch durch ein sehr sympathisches, vornehmes Maßhalten aus. Dr. Eugen Schmitz

183. **Eduard Agate**: Sechs Lieder für eine hohe Singstimme und Klavier. Verlag: Sidney Riorden, London.

Während man in No. 1 („Waldlied") und namentlich No. 2 („Bauernregel") noch etwas kompositorische Begabung verspürt, muß man über die folgenden vier Lieder zum mindesten den Kopf schütteln. Der Komponist scheint hier ängstlich darauf bedacht gewesen zu sein, nicht zu den Reaktionären gezählt zu werden und um jeden Preis modern zu erscheinen. Man verkennt aber moderne bedeutende Kompositionen durchaus, wenn man besonders hervortretende Akkordkombinationen, die, am rechten Platz angewandt, von der größten Wirkung sind, unter die Lupe nimmt und in eigenen Kompositionen verallgemeinert. Ganz rückständige Theoretiker (aus Verachtung) und eine große Anzahl junger Komponisten (aus Überbegeisterung), denen der Komponist der vorliegenden Lieder unbedingt beigezählt werden kann, scheinen sich — wie ja überall die Extreme — in der Ansicht über „moderne Harmonik" zu berühren. Nach ihnen gibt es nur einen einzigen Grundakkord in der modernen Musik, der auf dem Klavier etwa durch Herunterdrücken möglichst vieler Tasten mit beiden Armen und Händen zu Gehör gebracht werden kann. Es ist statt Harmonielehre dann nur noch eine Regel zu lernen: „Die anderen Akkorde entstehen durch Weglassen einiger oder mehrerer Töne; jedoch dürfen niemals so viele Töne fortfallen, daß etwa ein einfacher Dreiklang dabei herauskommt." Die Melodik kommt bei Agate in diesen Liedern — wenn man hier überhaupt von einer Melodie reden darf — natürlich erst in zweiter Linie in Betracht; sie muß sich aus den gewählten Akkordfolgen ergeben und tritt nur an ganz besonders im Text hervortretenden Stellen in den Vordergrund, wie z. B. bei den Worten: „Der Stundenwagen kam polternd drein", wo der Sänger bei „polternd" wirklich fortissimo poltern muß. Wegen ihrer Unnatur ist die Singstimme an einigen Stellen fast unsangbar, an anderen, melodischeren Stellen dagegen sogar trivial. Eine wirkliche künstlerische Befähigung scheint mir vorläufig nur in einem allerdings ziemlich ausgeprägten Sinn für musikalische Form zu liegen, der sich in allen Liedern kundgibt und sie hierin vorteilhaft von ähnlichen Kompositionen unterscheidet. Nun, hoffentlich befindet sich Agate noch in der Sturm- und Drangperiode und hat uns später Reiferes zu sagen; Ansätze hierzu sind, wie schon erwähnt, vorhanden.

184. **Kurt Zöllner**: Kompositionen für Klavier. op. 7: „Vier leichte Stücke". op. 8: „Variationen". op. 9: „Acht Miniaturen". Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Auch diese Stücke sind wohl für Klavierschüler auf der Anfangs- und Mittelstufe bestimmt und als solche empfehlenswert. Die kleinen Kompositionen haben noch den Vorzug vor ähnlichen, daß die Harmoniefolgen bei aller Einfachheit gewählter sind. Die Variationen op. 8 kann man in dieser Bezeichnung besonders loben. Max Vogel



REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig), VIII, Heft 12 und IX, Heft 1. — A. Schering bespricht in dem Aufsatz „Joseph Joachim" hauptsächlich des Meisters Geigenspiel und seine Lehrtätigkeit. — Die „Commission internationale pour l'étude de la musique de luth" berichtet über ihre Aufgaben und bittet die Gelehrten, die sich für das Studium der Lautenmusik interessieren, sich mit ihr zu verbinden (Adresse: J. Ecorcheville, 7 Cité Vaneau, Paris). — Charles Maclean klagt in dem Aufsatz „Music and Morals" über den Verfall der Sitten und die Schamlosigkeit unserer Zeit. Auf dem Gebiete der Musik habe zuerst Richard Wagner den sittlichen Verfall herbeigeführt („Wagner began the declension"), indem er in die Dichtung „Der Ring des Nibelungen" moderne „sozialistische" Ideen vom „freien Helden" und von der „freien Liebe" hineingebracht („by insisting or importing into it modernisms of his own day, the socialism of the ‚free-hero' and wild mystifications about ‚redemption' by free love") und im „Tristan" das verherrlicht habe, was die ganze übrige Welt verdammt („glorification of that wich all the rest of the world condemns"). Natürlich verurteilt Maclean noch mehr Strauß' „Salome". — Henri Quittard veröffentlicht in dem Aufsatz „Deux fêtes musicales au XVe et XVIe siècles" Auszüge aus der „Chronique" von Mathieu d'Escouchy und aus Jodelle's Werken musikgeschichtlich interessante Berichte über französische Hoffeste in den Jahren 1453 und 1559. — O. G. Sonneck veröffentlicht hier unter der Überschrift „Edward Mac Dowell" (Heft 1) einen ausführlichen, interessanten Vortrag, den er am 17. Januar 1905, also vor der Erkrankung des Komponisten, gehalten hat. — Über „Das dänische Volkslied" handelt ein kurzer Aufsatz von Hjalmar Thuren. — Der anonyme Aufsatz „The Musician Astronomer" enthält eine Lebensbeschreibung des Astronomen und Musikers Frederick William Herschel (1738—1822).

DIE STIMME (Berlin), 1907 No. 12, 1908 No. 1—7. — Franz Wethlo veröffentlicht eine psychologische Studie über „Singenlernen und Singenlehren" (No. 12). — Karl Jendrossek beendet seine Abhandlung über „Die ‚neuen Bestimmungen' und der Gesangunterricht in den Lehrerbildungsanstalten". — Bernhard Hoeft bespricht den „Einfluß der Herzogin Amalie von Weimar auf das Theater und die Musik ihrer Zeit". — —e. wirft einen „Rückblick auf das VII. Deutsche Sängerbundesfest in Breslau". — R. Imhofer veröffentlicht einen auf der Versammlung der Naturfoscher und Ärzte gehaltenen Vortrag „Über musikalisches Gehör bei Schwachsinnigen" (No. 2—3). — Robert Handkes Aufsatz „Zur Disposition des Volksschulgesangunterrichtes" (No. 1 u. 2) behandelt I: „Die Lautbildungsstudien", II: „Treffübungen". — Der Aufsatz „Goethes Bedeutung für die Kultur der Stimme" von Martin Seydel (No. 2) handelt vornehmlich von Goethes Regeln für Schauspieler. — Viggo Forchhammer spricht in der terminologischen Abhandlung „Stimmansatz oder Tonansatz" die Ansicht aus, daß das Wort Stimmansatz nicht gebraucht werden sollte, sondern nur das Wort Tonansatz. — Amélia Thylleri rät in dem Aufsatz „Ein Weg zur Verbesserung der sozialen Lage der

Kunstgesanglehrer" den Stimmbildnern, sich zusammenzuschließen, damit sie einander kennen lernen, und jeder Gesanglehrer in der Lage sei, die Schüler, die er selber nicht ausbilden kann, einem Lehrer zu überweisen, der speziell zur Ausbildung dieses Schülers fähig ist. Hervorragende Berufssänger seien oft schlechte Lehrer; deshalb sollten die Stimmbildner eine große Gemeinschaft bilden, die von berühmten, aber als Lehrer unfähigen Sängern nicht verdrängt werden könnte. — Jörgen Möller berichtet in dem Aufsatz „Vom rationellen Sprechunterricht und seinem gegenwärtigen Stande in Dänemark" (No. 2) über die Ausbildung dänischer Seminarlehrer im richtigen Sprechen. — A. Gusindes' Aufsatz „Karl Friedrich Zelter" enthält eine kurze Biographie Zelters und bespricht besonders sein Verhältnis zu Goethe. — Paul Hassenstein beginnt eine Abhandlung über „Das Detonieren im a cappella-Gesang und seine Verhütung" (Heft 3), in der er zunächst „die Forderungen, welche die sogenannte reine Stimmung an den a cappella-Gesang zu stellen hat", untersucht. — Gegen diesen Aufsatz wendet sich ein Artikel „Über die Ursachen des Detonierens im a cappella-Gesang" von Meinhardt Böhme (Heft 5). — Frau Fichna erhebt in dem Aufsatz „Zur sozialen Lage der Kunstgesanglehrer" (Heft 3) einige Einwände gegen einen früher erschienenen Artikel von Bruns-Molar. Ihr Aufsatz handelt aber nicht von dem, was die Überschrift ankündigt, sondern von Stimmbildung. — H. Freiherr von der Pfordten spricht in dem lesenswerten Aufsatz „Wie singt man Hugo Wolf?" (Heft 4—6) eingehend über den Vortrag Wolfscher Lieder. — Robert Hövker hat 86 Schüler im Alter von 14 bis 20 Jahren, von verschiedener musikalischer Begabung ein Volkslied hinter einander in verschiedenen Tonarten singen lassen und berichtet in dem Aufsatz „Eine tonpsychologische Studie über ‚Kommt ein Vogel geflogen'" (Heft 4—6) über die Fehler, die besonders beim Singen der ersten Töne gemacht wurden. — W. Berg fordert in dem Aufsatz „Die Entstellung der Stimme im Kindesalter" (Heft 7), daß die Stimmbildung in die Unterrichtsfächer der Schule aufgenommen werde. — Der Laryngologe A. Castex erklärt in dem Aufsatz „Die Behandlung der Stimmorgane" als „die beste Gesangsmethode . . . die italienische, gemildert durch die neuesten Vervollkommnungen der Gesangskunst". Die Dauer der täglichen Übungen dürfe nicht mehr als 1 - 2 Stunden dauern; „dazwischen müssen noch Pausen von fünf Minuten bis zu einer Viertelstunde eintreten." — Georg Seibt sagt in dem Aufsatz: „Noch einmal über die soziale Lage der Sänger und der Kunstgesanglehrer" (Heft 7): „Je schlechter es unfähigen Sängern und Gesangslehrern ergeht, um so besser für die Kunst." Das wichtigste Mittel, dem Stande der Sänger und Gesangslehrer zu helfen, sei die „rücksichtslose Ausmerzung der Elemente, die von der schweren Kunst des Stimmbildens keine Ahnung haben". — Von den übrigen Aufsätzen sind die folgenden bemerkenswert: „Karl Hermann und seine Lehre der Stimmbildung" von Hermann Morel (Heft 4). — „Eine einfache Kehlkopfmassage" von J. Veis (Spezialarzt für Halsleiden). — „Über deutsche Gesangsaussprache". (Mit Berücksichtigung der „Studien" von Traugott Heinrich) von Georg Vogel. — „E. Grieg und seine Bedeutung für die Musik, insbesondere für den Gesang" von Bruno Stein. — „Stimmverlust nach Eingriffen an den Stimmlippen" von Th. S. Flatau (Heft 6—7). — „Gesangunterricht in ungarischen Volksschulen" von Ludwig Schloß (Heft 6).

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG und SÄNGERBLATT (Zürich) 1907, No. 20—36. — E. R. bespricht anläßlich des Ablaufs der Schutzfrist der Werke Cornelius' die „Männerchöre von Peter Cornelius" (No. 21). — Der Aufsatz „Ausländische Rundschau" (No. 22) besteht zum größten Teil aus Auszügen




aus einem im „Tag" erschienenen Aufsatz von Gustav Ernest über englische Komponisten. — Nf. bespricht in dem Aufsatz „Vom Volkslied im Kanton Luzern" (No. 23) A. L. Gaßmann's Liedersammlung „Das Volkslied im Luzerner Wiggertal und Hinterland". — Otto von Greyerz tritt in dem Aufsatz „Volkslieder" der Ansicht entgegen, daß das Volkslied aussterbe. — „Zum 50. Todestage von Carl Czerny" (No. 24) veröffentlicht E. J. eine Biographie Czernys, in der er sagt, daß Breithaupts Methode, die sich mehr für die weitere Ausbildung technisch schon vorgeschrittener Schüler als für den Elementarunterricht eigne, Czernys Unterrichtswerke nicht verdrängen könne. — G. Becker veröffentlicht unter der Überschrift „Carl Simon Catel und Ludwig Niedermeyer" (No. 25—26) kurze Lebensbeschreibungen der genannten Komponisten (Catel 1773 bis 1830, Niedermeyer 1802—1861). — Dem am 20. Mai 1907 gestorbenen Männerchorkomponisten Schultz wird ein Nachruf gewidmet („Edwin Schultz †", No. 25). — In dem Aufsatz „Zur Entwickelung des Männergesangs" (No. 27) bespricht Nf. einen in der „Zeitschrift der I. M.-G." erschienenen Aufsatz von Alfred Heuß. — K. Nef bespricht in dem Aufsatz „Ein Vorläufer von Hector Berlioz" (No. 27) kurz eine ungedruckte Programmusik-Komposition von J. L. Dussek, betitelt: „Tableau de la situation de Marie Antoinette, Reine de France, depuis son emprisonnement jusqu'au dernier moment de sa vie, rendu dans une musique allegorique". — Karl Nef versucht in dem Aufsatz „Die Entwickelung des reformierten Kirchengesanges in der deutschen Schweiz" (No. 28 und 29), „die Entwickelung des reformierten Kirchengesanges vom musikalischen Standpunkt aus zu betrachten und . . . glaubt, da das Thema bisher vorwiegend von der literarischen und kirchengeschichtlichen Seite in Angriff genommen worden ist, einige neue Gesichtspunkte gewonnen zu haben". — Am Schluß des Aufsatz „Die Verbreitung des Alphorns" (No. 28) spricht Karl Nef die Ansicht aus, „daß das Alphorn in verschiedenen Gebirgsgegenden weit, fast allgemein verbreitet war; es scheint nur in der vielbereisten und viel beschriebenen Schweiz besonders bemerkt worden zu sein." — „Zum 100jährigen Bestand der Firma Gebr. Hug & Co. in Zürich" (No. 30 – 32) werden lange Auszüge aus der von der jubilierenden Musikalienhandlung herausgegebenen Festschrift veröffentlicht. — Zum 50. Todestage Eichendorffs veröffentlicht W. Haeser den Aufsatz „Joseph von Eichendorff" (No. 32 und 33), der eine Charakteristik der Eichendorffschen Lyrik und eine Zusammenstellung von Kompositionen Eichendorffscher Gedichte enthält. — G. Bundi berichtet auf Grund der „in romanischer Sprache abgefaßten Statuten und Protokolle, die das Zuozer Gemeindearchiv bewahrt," über den „Kirchengesang in der Engadiner Gemeinde Zuoz" (No. 34—36) von 1666 bis zum 19. Jahrhundert. — E. J. berichtet unter der Überschrift „Angerer-Jubiläum" (No. 34) über die vom Sängerverein „Harmonie" in Zürich zur Feier der 20jährigen Wirksamkeit seines Dirigenten Gottfried Angerer veranstalteten Konzerte. — Richard Batka erteilt in dem Aufsatz „Musikunterricht" den Eltern Ratschläge betreffend die musikalische Ausbildung der Kinder. — In dem Aufsatz „Zur Diskussion über den vierstimmigen Kirchengesang" tritt Pfarrer Th. Barth (No. 35) einem Aufsatz von C. Heß gegen den vierstimmigen Gemeindegesang entgegen. Er empfiehlt den Gegnern der Mehrstimmigkeit, den vierstimmigen Gesang in Basler Kirchen anzuhören. — Anna Roner bespricht lobend „R. M. Breithaupts ‚Die natürliche Klaviertechnik'" (No. 36).

MONATSSCHRIFT FÜR SCHULGESANG (Berlin), Jahrgang 1907—8, Heft 5—12. — August Wellner beendet seine Biographie Grells, die sich hauptsächlich auf

Heinrich Bellermanns Werk über diesen Komponisten stützt („Eduard Grell“, Heft 5). — Der Aufsatz „Über Dirigentenpraxis“ von Karl Roeder (Heft 5 u. 6) enthält Ratschläge für Dirigenten kleinerer Gesangvereine. — Unter dem Titel „Ein Lehrmittel im Dienste der sächsischen Seminarmusikreform“ bespricht Arthur Liebscher (Heft 5) ausführlich den „Lehrgang im Gesangunterrichte“ von Ernst Paul. — Hermann Gutzmann gibt in dem Aufsatz „Über den sog. primären Ton“ (Heft 7 u. 8) „eine kurze Übersicht darüber, was unter ‚primärem Ton‘ von den verschiedenen Standpunkten des Akustikers, des Physiologen und des Gesangspädagogen zu verstehen ist“. — A. N. Harzen-Müller wird durch die Konzerte der Barthschen Madrigal-Vereinigung veranlaßt, in dem Aufsatz „Das Madrigal“ (No. 7) „auf das Wesen und die Geschichte des Madrigals ... näher einzugehen und einige Winke und Beispiele für seine Anwendung im Schulgesange zu geben“. — Fr. Wiedermann untersucht auf Grund von zwei als Beilagen zu den Jahresberichten des Zittauer Gymnasiums von 1885 und 1904 erschienenen Abhandlungen von Professor Klötzer „Schillers Beziehungen zur Musik“ (Heft 7 u. 8). — Hugo Löbmann sagt in dem Aufsatz „Notenfuchserei!“ (Heft 7), daß man in der Schule zwar nicht „bloß nach dem Gehör“ singen lassen solle, aber auch nicht die einseitige Übung im Notenlesen als alleiniges Heilmittel gegen die Übelstände im Schulgesang betrachten dürfe. — Küffner bespricht in dem Aufsatz „Musikalisches aus Bayern“ (Heft 9) die Vorschriften des neuen bayerischen Oberrealschullehrplans über den Gesangunterricht. Er fordert „die Aufnahme des Gesanges unter die allgemein verbindlichen Unterrichtsgegenstände“. — Der in der „Revue“ in Heft VII, 8 schon besprochene Aufsatz „Zur Frage des Gesangsunterrichts an höheren Lehranstalten“ von Hermann Abert wird aus der Zeitung „Der Tag“ abgedruckt (No. 9). Die Schriftleitung widerspricht in einer längeren Nachschrift der Ansicht des Verfassers, daß „die Wertung des Gesangunterrichts an den höheren Schulen dadurch erheblich gewinnen werde, daß Philologen künftig mehr als bisher die Erteilung desselben übernehmen.“ „Der Wert eines Unterrichtsfaches wird in den Augen der Schüler fast ganz allein danach bemessen, welche Bedeutung das Fach für die Zensur, die Versetzung und das Bestehen der Reifeprüfung hat.“ Ferner weist die Schriftleitung darauf hin, „daß Oberlehrer-Kandidaten durch ihre wissenschaftlichen Arbeiten sehr in Anspruch genommen sind und daß die Gesanglehrerprüfung nicht so nebenher aus dem Handgelenk geschüttelt werden kann.“ Die Schriftleitung meint, daß aus diesem Grunde wahrscheinlich nur wenige Philologen sich bei der neuen Prüfungskommission in Halle um die Gesangfakultas bewerben werden, „zumal es den Oberlehrern wohl bekannt ist, daß Gesangstunden zu den schwersten Unterrichtsstunden gehören.“ — Küffner bespricht eingehend und sehr lobend „F. Wiedermanns Notentafelm mit Übungen für den Schulgesangunterricht“ (Heft 10). — Karl Reisert berichtet unter dem Titel „Ein Schülerabend Robert Kothes“ über ein Konzert, in dem Kothe vor den Schülern der vier höheren Lehranstalten in Würzburg Volkslieder vortrug. — H. Martens Aufsatz „Zur Gesanglehrerfrage“ wendet sich gegen verschiedene Ausführungen Aberts in dem oben genannten Artikel. — Paul Ziegler fragt „Wo bleibt das ‚Kinderbuch‘ von Ludwig Erk?“ (Heft 12). Erk fand für dieses Werk keinen Verleger. Am Schluß des Aufsatzes heißt es: „Hat man es vor Jahren als eine Pflicht des preußischen Staates erachtet, die Herausgabe des „Deutschen Liederhortes“ zu ermöglichen, um an Ludwig Erk eine deutsche Ehrenschuld abzutragen, so sollte man nicht länger säumen, sein ‚Kinderbuch‘ folgen zu lassen.“ — Ferner enthalten die Hefte die folgenden beachtenswerten Aufsätze: Andreas Allgayer: „Modulation und Mollgeschlecht im Gesangunterricht der Volksschule“ (Heft 4). — Amalie

Münch: „Einführung in das Verständnis der Kantate von J. S. Bach: Meinen Jesum laß ich nicht" (Heft 5). — Adolf Prümers: „Zweck und Ziele des Schulgesanges". — Ernst Paul: „Aus der Praxis des Stimmbildners Prof. Ed. Engel" (No. 6). — Richard Noatzsch: „Mozart und Salzburg in ihrem gegenseitigen Verhältnis." — Amalie Münch: „Die Pflege des rhythmischen Sinnes in der Schule" (Heft 8). — Alexis Hollaender: „Die methodische Erziehung zur Fähigkei', eine Unterstimme zu singen" (Heft 9). — Karl Roeder: „Die Textbehandlung im Gesangunterricht." — Richard Noatzsch: „Die Erziehung des Publikums zum selbständigen Genießen musikalischer Kunstwerke" (Heft 10 u. 11). — Traugott Heinrich: „Phonetik und Lautphysiologie in ihrem Verhältnis zur Gesanglehre (Heft 10—12; wird fortgesetzt). — Adolf Cebrian: „Der Gesangunterricht an höheren Knabenschulen und seine Bedeutung für die allgemeine Bildung" (Heft 10). — Richard Noatzsch: „Rhythmische Atemübungen" (Heft 12). — H. Löbmann: „Zur Pflege der Mehrstimmigkeit in der Volksschule" (eine Erwiderung auf Hollaenders Aufsatz in Heft 9) (Heft 12).

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Darmstadt), 1907 No. 8—12, 1908 No. 1—4. — Die Zeitschrift enthält ausführliche Berichte über die Verhandlungen in den Versammlungen des Vereins, Bücherbesprechungen usw. und die folgenden Aufsätze: „Der Dresdner Kreuzchor" (No. 9). — „Der musikalische Teil der von Liliencronschen Chorordnung" (No. 10). — „Die Chorschule" (im Großherzogtum Hessen) von Heinrich Müller. — „Das Volksliederbuch für Männerchor" (No. 1). — „Welche Forderungen sind gegenwärtig zu erheben, um einen korrekten und einheitlichen Gesang der evangelischen Kirchenlieder zu erzielen?" von Christian Drömann (No. 2). — „Evangelische Kirchenmusik in Österreich" von Karl Knott (No. 3). — „Zur Aufführung der Passionen von Heinrich Schütz" von Friedrich Spitta (No. 4). — In der „Übersicht über die Tätigkeit der Kirchengesangvereine im Jahre 1907" (No. 9, 1 und 2) werden Aufführungen kirchlicher Musik zusammengestellt, aber nicht besprochen.

DIE SÄNGERHALLE (Leipzig), 1907, No. 30—36, 40—43, 45—47, 52. — Diese Nummern enthalten u. a. einen ausführlichen Bericht über das Breslauer Sängerfest von P. Dähne („Siebentes deutsches Sängerbundesfest in Breslau"; No. 32 bis 40) und die folgenden Leitaufsätze: „Männergesangsfeste in Deutschland von 1827—1845" von A. Richard Scheumann (No. 30—31). — „Vor 25 Jahren! Ein Erinnerungsblatt an das Dritte Sängerbundesfest zu Hamburg" von A. Richard Scheumann (No. 35). — „Die allgemeinen deutschen Gesangsfeste in den Jahren 1845, 1846, 1847" von A. Richard Scheumann (No. 36). — „Heiteres und Ernstes aus dem Leben und Wirken Julius Ottos" von A. Richard Scheumann (No. 41 bis 43). — „Die Aufgaben des Chordirigenten" von Artur Schlegel (No. 45-46). — „Kleine Ursachen — große Wirkungen. Ein Erinnerungsblatt aus der Geschichte der Regiments-Sängerchöre in Preußen" von A. Richard Scheumann (No. 52).

Magnus Schwantje



KRITIK

OPER

BARMEN: Die Tätigkeit der Oper während der zweiten Saisonhälfte gipfelte in den Musikdramen „Salome" und „Tiefland". Lang erwartet und aufs beste vorbereitet, erfüllten sie unter Lederers Leitung Ansprüche, die man für gewöhnlich an eine Provinzbühne kaum stellt. Maria Gärtner überraschte als hervorragend dramatische und leidenschaftsglühende, stimmlich prächtige Prinzessin. Dr. Pröll war ein ausgezeichneter Jochanaan. Herodes wurde neben Hans Brunow durch verschiedene Gäste von gutem künstlerischen Ruf gegeben. Keine zwingende Notwendigkeit lag vor, die Rolle der Marta in „Tiefland" bei sämtlichen Aufführungen durch Frida Felser-Köln vertreten zu lassen, die allerdings unübertrefflich war; mit ihr zusammen bildeten Theodor Lattermann (Sebastiano) und Paul Hochheim (Pedro) ein seltenes Trio. In zahlreichen Abschiedsabenden trat die Sympathie des Publikums für die vielen ausscheidenden Künstler zutage, die in „Götterdämmerung", „Tristan", „Meistersinger" und „Hoffmanns Erzählungen" der Stätte ihres bisherigen Wirkens Lebewohl sagten. Zurzeit führt das Opernensemble nebst dem Orchester in den größeren holländischen Städten mit vielem Erfolge Wagner-Opern auf. Bei Berücksichtigung des Umstandes, daß in wichtigen Fächern vielfach Besetzungsschwierigkeiten vorlagen, muß der Ablauf der dritten Spielzeit unter der Direktion Ockert als recht anerkennenswert bezeichnet werden. Dr. Gustav Ollendorff

BROMBERG: Die Monatsoper (vorwiegend Rostocker Kräfte) stand auf höherem Niveau als voriges Jahr, besonders darstellerisch und szenisch. Direktor: Arthur von Gerlach, Regie: Franz Eilers. Neuheiten für Bromberg: „Tristan", „Othello", „Tiefland", „Bohème"; außerdem „Walküre", „Siegfried", „Lohengrin", „Tannhäuser", „Zar", „Waffenschmied", „Undine", „Zauberflöte", „Freischütz", „Trompeter", „Evangelimann", „Mignon", „Carmen", „Hänsel und Gretel". Mit Auszeichnung zu nennen Maria Wilschauer, Lola Stein, Käthe Neubeck, Helene Damann, Barbara Kemp; Max Mansfeld, Franz Grasegger, Anton Werner, Kurt Grebin; gerngesehene Gäste: Ludwig Maurick und Max Barth; das treffliche Rostocker Orchester. Dem strebsamen Kapellmeister Gottfried Becker fehlt es noch an zwingender Persönlichkeit. W. Wellmann

BRÜNN: Puccini's „Madame Butterfly" war auch auf unserer Bühne ein lebhafter, durch eine vortreffliche Aufführung geförderter Erfolg beschieden. Donizetti's anmutiger „Don Pasquale" hat in der Bierbaum-Kleefeldschen Bearbeitung Anklang gefunden. Die Maifestspiele brachten uns diesmal die „Meistersinger" mit den Herren Bischoff (Hannover), Beuer (Wien), „Tristan" mit Marie Burk-Berger, Herrn Trostorff (Breslau), „Salome" mit Annie Krull (Dresden) und „Tiefland" mit Marie Gutheil-Schoder und Erik Schmedes als Gästen. Die Aufführungen waren qualitativ ungleichmäßig, hielten sich aber durchwegs auf einem respektablen Niveau. Besonders gut gerieten die „Tiefland"-Aufführungen, die nebst den Darstellern auch den Herren von Meixdorff (Regie) und Kapellmeister Veit reiche und verdiente Ehren brachten. S. Ehrenstein

DESSAU: Wagners Todestag beging die Hofoper durch eine erhebende Aufführung des „Tristan"-Dramas mit Alice Guszalewicz-Köln als Isolde. Am 8. März entzückte Sigrid Arnoldson durch ihre vollendete Carmen-Darstellung. Der März brachte außerdem den zweiten „Ring"-Zyklus der Saison mit Luise Reuß-Belce (Fricka), Elsa Hensel-Schweitzer (Sieglinde), Alice Guszalewicz (Brünnhilde) und Léon Rains (Hagen) als Gästen. — Lebhaftes Interesse erregte die Inszenierung von Liszts dramatischer Legende „Die heilige Elisabeth". Starke Erfolge erzielten Rita Sacchetto mit ihren ideal-schönen Tanzbildern, Léon Rains als Mephisto, Frau Preuse-Matzenauer als Dalila sowie Dr. Ludwig Wüllner als Manfred. Eine „Meistersinger"-Aufführung, in der R. v. Milde den Sachs, Hans Tänzler (Karlsruhe) den Stolzing, Léon Rains (Dresden) den Pogner und Frau Sachse-Friedel (Berlin) die Magdalena sang, schloß die dieswinterliche Spielzeit. Ernst Hamann

FREIBURG i. B.: Der diesjährige Opernspielplan unseres Stadttheaters litt diesmal ungewöhnlich viel unter anhaltenden Indispositionen des Sängerpersonals, was eine Menge mehr oder weniger erfolgreicher Gastspiele auswärtiger Künstler zur Folge hatte. Unter diesen wären die von Fritz Feinhals (Wotan und Don Juan), Dr. Hans Copony (Wilhelm Meister) und Wilhelm Fenten (Marke) in erster Linie zu nennen. Als neueinstudiert erschienen: Brülls „Goldenes Kreuz", d'Albert's „Tiefland", Goldmarks „Königin von Saba" und die hundertste Aufführung von Mozarts „Figaro" (erstmals am 8. Januar 1828). An Erst-Aufführungen kamen neben Heubergers ziemlich spurlos verlaufener Oper „Das Barfüßele" noch zwei Einakter: Götzls „Zierpuppen" und Gorters „Das süße Gift" zu Gehör, von denen sich keine als eine wirkliche Bereicherung des Spielplans erwies. Natürlich durfte auch „Die lustige Witwe" nicht fehlen. Weber erschien nur mit einem „(Freischütz"), Mozart mit drei und Wagner mit fünf Werken, darunter „Tristan und Isolde"; mit diesem schloß die Spielzeit. — Der Neubau des hiesigen Stadttheaters schreitet so rüstig vorwärts, daß man annimmt, mit der Eröffnung für Spätsommer 1909 rechnen zu dürfen. Victor August Loser

GERA: In der soeben beendeten Musiksaison 1907 hat die Kunst in der Residenz Gera durch die Protektion unseres Erbprinzen Heinrich XXVII. wieder eine erfreuliche Förderung erfahren. Als kunstbegeisterter Schutzherr der Richard Wagner-Stipendienstiftung für Reuß j. L. hat der Erbprinz eine mustergültige Aufführung von „Tristan und Isolde" veranlaßt, die allein 10000 Mk. für Inszenierung des Werkes, nach Bayreuther Muster, erforderte. Die Hauptpartieen lagen in den Händen bekannter Wagner-Sänger und -Sängerinnen; Tristan: Dr. von Bary (Dresden), Kurwenal: Soomer (Leipzig), König Marke: Paul Knüpfer (Berlin), Isolde: Zdenka Faßbender und Brangäne: Lisbeth Ulbrich (München). Die Aufführung unter Mottls Leitung war eine glanzvolle, wobei sich auch die Fürstliche Kapelle wieder Ruhmeskränze erwarb.

Hofkapellmeister Kleemann hatte die Musik vorbereitet. — Der Musikalische Verein beschloß die Saison mit der Aufführung der „Legende von der heiligen Elisabeth" von Franz Liszt. Als Solistinnen wirkten mit Mathilde Dennery (Köln), Else Bengell (Berlin); ferner Rudolf Gmür (Weimar) und Walter Soomer (Leipzig). Hofkapellmeister Kleemann brachte das Lisztsche Werk vortrefflich zur Ausführung und löste damit beim Publikum begeisterten Beifall aus. Kleemann, der mit dieser Aufführung hier das 20. Jahr seiner künstlerischen Tätigkeit beendete, wurden ehrende Ovationen dargebracht. A. Straube

GOTHA: Herzogliches Hoftheater. Winter 1908. Die bemerkenswertesten Taten unsrer Hofoper im vergangenen Winter waren die Aufführungen des „Ring" und von „Tiefland". Mit Zähigkeit und Energie hat Alfred Lorenz die mustergültige Wiedergabe des gesamten Nibelungenringes (von dem bisher nur „Rheingold" und die „Walküre" ermöglicht worden waren) durchgesetzt; mit Recht wurde er in erster Linie als der geistige Leiter des Ganzen gefeiert. Außer unseren heimischen Kräften — von denen insbesondere zu erwähnen sind Alois Hadwiger (Siegfried), Richard Richardi (Alberich), Johanna Brackenhammer (Erda, Waltraute) — wirkten in den Hauptpartieen mit Moers als Loge, Frau Reuß-Belce als Fricka, Zdenka Faßbender als Brünnhilde. Unbegreiflich bleibt die Besetzung des Wotan im „Rheingold" mit einem blutigen Anfänger, dessen Name der Vergessenheit geweiht bleibe, ein Verschulden, das auf das Konto der nicht gleichmäßig von künstlerischen Gesichtspunkten aus handelnden Intendanz zu setzen ist, deren unheilvoller Einfluß übrigens nunmehr dank dem Eingreifen von höchster Stelle aus endgültig beseitigt wurde. „Tiefland" war von anhaltendem Eindrucke und gilt allgemein als die beste Neuerwerbung und Neuschöpfung. Im übrigen litt unsere Oper an einer gewissen Ungleichmäßigkeit in der Besetzung, deren Grund bereits angedeutet wurde; auch in dem häufigen Versagen unseres Heldentenors, der im ganzen Winter nur achtmal zum Singen kam. Zur Aufführung gelangten: siebenmal „Die lustige Witwe", viermal „Mignon", je dreimal „Lohengrin", „Johann von Paris", „Heimchen am Herd", „Fortunios Lied", je zweimal „Carmen", „Barbier von Sevilla", „Glöckchen des Eremiten", „Zampa", „Martha", „Wintermärchen", „Dornröschen", „Tiefland" und je einmal „Margarete", „La Traviata", „Meistersinger" (mit Soomer als Hans Sachs), „Regimentstochter" (Olga Kallensee-Kassel), „Rheingold", „Walküre", „Siegfried", „Götterdämmerung", „Versprechen hinter'm Herd", „Cavalleria rusticana", „Waffenschmied", „Wildschütz", „Fledermaus", „Undine", „Orpheus und Eurydice", „Zar und Zimmermann", „Troubadour". Von Komponisten waren am meisten vertreten: Wagner achtmal, sowie mit einer Festaufführung und einem Konzert zu Wagners Todestag (u. a. Ouvertüren zu „Kolumbus" und „Rule Britannia"), Lehar siebenmal, Thomas und Lortzing je viermal, Boieldieu, Goldmark, Offenbach je dreimal. Dr. Weigel

HALLE a. S.: Wie vor einigen Jahren die Uraufführung des „Marienkind" von Wintzer, so bedeutete auch die Uraufführung der sogenannten komischen Oper „Gouverneur und Müller" von Alfred Ernst aus St. Louis eine Niete in der Opernlotterie. Das Werk behandelt denselben spanischen Stoff wie Hugo Wolfs „Corregidor", doch hat der Textbearbeiter, vermutlich der Komponist, die Novelle in einer überaus unglücklichen Weise als Libretto zurechtgemacht. Die Musik fließt von Sentimentalität über, wird selten einmal der Situation gerecht und weist ziemlich oft Anklänge an berühmte Vorbilder auf. Der selbst dirigierende Komponist zog sein Musenkind nach der ersten Aufführung zurück. — Eine zum großen Teil hocherfreuliche Aufführung des „Ring" schloß die Saison um so glücklicher ab, als Hofrat Richards für jeden Abend einen interessanten Vertreter irgendeiner Hauptrolle von auswärts gewonnen hatte. So erregte der Meister-Loge Dr. Briesemeisters ebenso einhellige Bewunderung wie der Muster-Mime von Hans Breuer. Für Carl Perron sprang im letzten Moment Herr Kronen-Nürnberg rettend ein. Sehr gefiel auch Thila Plaichinger als Brünnhilde in der „Götterdämmerung", wenngleich sie ihre herrliche Aufgabe nicht rest- und wunschlos durchführte. Von unseren Kräften zeichneten sich Sofie Wolf als Sieglinde und Gutrune und Frau Aglodа als Walküre und Brünnhilde ebenso aus, wie Herr Frank als Wanderer und Wotan und Rupert Gogl als Siegmund und Siegfried Hervorragendes boten Theo Raven als Regisseur und Kapellmeister Mörike mit dem Orchester. Martin Frey

KIEL: Die Oper des neuen Stadttheaters, Direktion Gottscheidt (Oper) und Otto (Schauspiel), eröffnete ihre Spielzeit mit einer gelungenen Aufführung des „Fidelio". Dann folgte eine Zeit des Tiefstandes, eine Zeit der Kinderkrankheiten. „Bunte Abende" und Operetten terrorisierten das Repertoire. Allmählich nur erholte man sich vom dramatischen Schrecken. Die üblichen Wagner-Opern boten nichts Besonderes. Das Bedeutsamste ist mit den guten Aufführungen von d'Albert's „Tiefland" und Strauß' „Salome" zu verzeichnen. Die Spieloper hätte eine liebevollere Teilnahme verdient. Der Direktion ist das lebhafte Bestreben nachzusagen, das Beste tun und nur Gutes bieten zu wollen. Aber noch stoßen sich hart im Raum die Sachen. Die ganz ungenügende Besetzung des Alt- und Koloraturfachs schädigte manche Vorstellung, und die Wirtschaft mit unerfahrenen Kräften hat sich nicht bewährt. Die leistungsfähigen Stimmen sind vertreten durch die Damen Anton-Cordes und Craft, die Herren Saville, Bischoff, Grifft, Kandl, Stuhlfeld. Kapellmeister Schreiber hat Tüchtiges geboten. In der nächsten Saison wird man viel zu tun haben, die großen Versprechungen vollgültig einzulösen. Hans Sonderburg

KÖLN: In einer „Salome"-Aufführung, die der immer schlagfertige Franz Weißleder in trefflichem Stile leitete, erschien als Aushilfsgast in der Rolle des Jochanaan Richard Breitenfeld von der Frankfurter Oper, früher Mitglied der hiesigen Bühne. Des Sängers Organ, das allerdings den Maßstab der sieghaften Stimmen der hiesigen ersten Baritonisten nicht verträgt, zeigte gleichwohl eine beträcht-

liche Klangfülle. Daß Charakterisieren nicht Sache Breitenfelds ist, hat er wie ehedem so auch jetzt wieder erwiesen. — Neben bekannten Repertoire-Opern bewährten wieder die zum eisernen Bestande unseres Opernhauses gehörenden beiden Operetten „Die Fledermaus" und „Der Zigeunerbaron" ihre alte Beliebtheit. — Mit Glucks „Orpheus" brachte Otto Lohse am 27. Mai, also kurz vor Schluß der offiziellen Spielzeit (es folgen die Festspiele!), noch eine wertvolle Neueinstudierung. Gab er die Initiative zu einer außerordentlich schönen Orchesterleistung, so war Charlotte Huhn ein hochragender Orpheus von packender dramatischer Kraft und edelster äußerer Plastik.

Paul Hiller

LINZ: Mit den diesjährigen Opernvorstellungen konnten wir im großen und ganzen zufrieden sein. Aus der Fülle des Gebotenen erhob sich die Mehrzahl zu vollwertigen Leistungen. Mit dem Repertoire konnte man allerdings nicht einverstanden sein. Wagner wurde beispielsweise fast ganz übergangen, dafür standen Puccini, Meyerbeer, Verdi, Bizet obenan. Puccini's „Tosca" gelangte achtmal zur Aufführung. „Die Afrikanerin", „Carmen" und „Troubadour" wurden je viermal aufgeführt; „Aida", „Hugenotten", „Cavalleria rusticana", „Martha", „Trompeter von Säkkingen", „Lohengrin" und „Holländer" kamen je dreimal zur Darbietung; je zwei Aufführungen erlebten „Rigoletto", „Waffenschmied", „Bohême", „Figaros Hochzeit", „Zauberflöte", „Lucia", „Freischütz" und „Halil Patrona"; einmal wurden die „Lustigen Weiber" gegeben. Der Oper „Halil Patrona", von einem Wiener Komponisten Häuser, wird ein kurzes Leben beschieden sein. Der Stern unserer Oper war die Hochdramatische Marie Dopler, eine Anfängerin, deren natürliches Können in mancher Rolle an Meisterschaft heranreichte. Weingartner hat die junge Künstlerin für die Wiener Hofoper gewonnen.

Alois Königstorfer

LÜBECK: Die letzte Saison des Interim-Theaters, dessen Direktion leider von zu wenig künstlerischem Ehrgeiz beseelt war, verträgt keine strengere Kritik. Alle unsere Hoffnungen knüpfen sich an das neue Stadttheater, das am 1. Oktober der Benutzung übergeben wird, und seinen Leiter, Intendanzrat Kurtscholz, dem ein ausgezeichneter Ruf vorangeht.

J. Hennings

LÜTTICH: Nach dem außerordentlichen Erfolg von „Fausts Verdammung" von Berlioz brachte das Königliche Theater das Werk eines jungen Komponisten zur ersten Aufführung: das fünfaktige lyrische Drama „Hernani" von Hirschmann. Die Neuheit wurde ziemlich beifällig aufgenommen, obwohl die Musik nicht auf der Höhe der Hugo'schen Dichtung steht. Gleichfalls zum ersten Male in Lüttich kamen zur Wiedergabe „Griselidis" von Massenet und „Les Armaillis" von G. Doret: zwei interessante, aber nicht gerade überwältigende Werke. — Die schon seit längerem in Aussicht genommene „Zauberflöte" wird nun im Oktober in Szene gehen. Ferner kündigt die Direktion an Neuheiten an: Boito („Mefistofele"), Leroux („Der Landstreicher"), Mussorgski („Boris Godunow").

Paul Magnette

ODESSA: In jeder Hinsicht durchaus unbefriedigende Vorstellungen von „Aida", „Traviata", „Hugenotten", „Prophet", „Tosca", „Troubadour", „Barbier von Sevilla", „Cavalleria rusticana", „Bajazzo", „Norma" und „Dämon" brachte Francesco Castellano während der großen Fastenzeit. Trotz ungenügendster Darstellung war das Haus jeden Abend bis zum letzten Platz besetzt, da Odessa von der hier sehr beliebten italienischen Oper drei Jahre lang getrennt war. Leider werden Unternehmen dieser Art von dem anspruchslosen Publikum unterstützt und ist die lokale Kritik ihnen gegenüber machtlos. Von Puccini gelangten außerdem zur Wiedergabe „Manon Lescaut" und „Bohême" und als örtliche Erstaufführung „Madame Butterfly". Diese Oper wurde von der Kritik ablehnend besprochen; ihr größter Fehler liegt wohl im vollständigen Mangel an lokalem Kolorit. Zum erstenmal wurden hier ferner Mascagni's „Iris" und „Amica" aufgeführt. Es sind Werkchen ohne jegliche Bedeutung. Gute Kräfte des italienischen Ensembles sind nur der Kapellmeister Weills, der dramatische Sopran Bianchini Capelli und die Koloratursängerin Santarelli.

A. Getteman

PARIS: Als Ludwig XV. die Absicht aussprach, Jean-Baptiste Rameau in den Adelsstand zu erheben, soll dieser ausgerufen haben: „Einen Adelsbrief für mich? Castor und Dardanus haben ihn schon lange für mich unterschrieben." Diesem Ausruf entspricht es, daß vor einigen Monaten „Dardanus" in Dijon, der Heimat Rameau's, und „Castor et Pollux" etwas später in Montpellier wieder auf die Bühne gebracht wurden. Die Große Oper in Paris hat es dagegen vorgezogen, das dramatische Erstlingswerk Rameau's, „Hippolyte et Aricie", wieder ins Leben zu rufen, das Rameau offenbar selbst weniger schätzte, und das auch etwas früher als die andern, nach 30jähriger Existenz, im Jahre 1763 von den Werken Glucks verdrängt wurde. Für diese Wahl scheint nur der Umstand den Ausschlag gegeben zu haben, daß der Stoff dieser Oper dank der „Phèdre" Racine's dem heutigen Theaterpublikum vertrauter ist, als der des „Castor" oder des „Dardanus". Dieser Grund kann jedoch ebensogut auch gegen die Wahl der Großen Oper ins Feld geführt werden. Abbé Pellegrin, dem Rameau seinen Operntext verdankt, hat nämlich die Tragödie Racine's in einer Weise für die Musik verunstaltet, daß die Erinnerung an jenes Meisterwerk den musikdramatischen Genuß weit mehr hindert, als fördert. Die nutzlose Zutat eines langen Prologs und eines noch längeren Epilogs, in dem der von dem Ungeheuer zerfleischte unglückliche Hippolyte von Diana wieder zum Leben erweckt und mit Aricie vereinigt wird, schwächen das Interesse ab. Dann hat der gute Abbé seine Vorliebe für die griechische Vielgötterei doch zu weit getrieben, indem er außer der Diana, die er wenigstens bei Euripides im „Hippolytos" vorfand, auch noch Jupiter, Pluto, Neptun, Merkur, Amor, Tisiphone und die drei Parzen in Aktion setzte. Die Große Oper hat wenigstens den Neptun weggelassen, aber dadurch ist das von Pellegrin angeflickte Ende noch unverständlicher geworden. Trotzdem gelang das Wagnis so ziemlich, eine Oper von 1733 dem heutigen Theaterpublikum vorzuführen. So steif und un-

gelenk für unser Gefühl Rameau's Melodieen und Harmonieen sind, so dürftig seine Instrumentation ist, so rettet ihn doch immer wieder die kräftige Rhythmisierung. Weder Delmas (Theseus), noch Plamondon (Hippolytos), weder Lucienne Bréval (Phädra), noch die Anfängerin Yvonne Gall (Aricia) brauchen es zu bereuen, sich in den altertümlichen Stil eingearbeitet zu haben. — Kaum vierzehn Tage nach der Wiederbelebung Rameau's unternahm die Große Oper ein neues Wagnis, indem sie neun Vorstellungen von Mussorgski's „Boris Godunow" mit russischen Solisten und Choristen in russischer Sprache veranstaltete. Das Werk stammt aus dem Jahre 1874 und ist noch nie außerhalb Rußlands gegeben worden, obschon es wohl das bezeichnendste Bühnenwerk der neurussischen Schule ist und durch die starke Berücksichtigung des volktümlichen Elements die sogenannte „historische Oper" in einer Weise erneuert hat, die Scribe und Meyerbeer nicht vorausgesehen haben. Der berühmte Baß-Bariton Schaljapin brachte die Gewissensbisse des Usurpators und Prinzenmörders Boris zu überraschender Geltung, und unter den übrigen Solisten ragten namentlich der Tenor Smirnow, der Bassist Kastorski, die dramatische Sängerin Jermolenko und die Altistin Petrenko hervor. Der Petersburger Dirigent Blumenfeld erreichte mehr von dem indolenten Orchester der Großen Oper, als die einheimischen Dirigenten. Das Publikum füllte das Haus trotz erhöhter Preise, so oft „Boris" gegeben wurde. Die Aufführung in französischer Sprache ist für nächstes Jahr eine beschlossene Sache. — Dem „Boris Godunow" von Mussorgski in der Großen Oper folgte „Snjegurotschka" von Rimsky-Korssakow in der Komischen Oper auf dem Fuße. Die beiden Direktoren hätten ein solches Zusammentreffen besser vermieden, so verschieden auch die beiden Werke an sich sind, denn zuviel Eigenheiten der russischen Kunstpflege sind ihnen gemeinsam, namentlich die gründliche Verachtung jeder Rücksicht auf harmonischen Aufbau eines dramatischen Ganzen. Da sich Rimsky einen rein phantastischen Märchenstoff, den er bei Ostrowski vorfand, ausgesucht hat, so ist freilich bei ihm die Inkohärenz erträglicher. Immer rettet ihn auch seine im guten Sinne des Wortes „amüsante" Orchesterbehandlung. Er bleibt übrigens, auch wenn er für die Stimmen schreibt, Instrumentalist. Charakteristik, Gefühlsausdruck, Dramatik sind ihm Nebensache. Wenn es ihn für das Ensemble passend dünkt, einen uralten König Tenor singen zu lassen, so läßt er ihn als ersten Liebhaber girren, und die zeitweise zum Menschenkind gewordene, aber herzlos gebliebene Schneeflocke Snjegurotschka (Snjeg bedeutet Schnee im Russischen) drückt sich nicht anders aus wie die durch ihre Koketterie ihres Anbeters beraubte, tief unglückliche Bauerndirne Kupawa. Nur der einer Altstimme zugeteilte Hirte Lel, der, von dem Schneemädchen zurückgestoßen, die von dem Kaufmann Misgir verlassene Kupawa tröstet, ist eine einigermaßen menschliche Figur geworden. Frl. Brohly, die schon als Klytämnestra in Glucks „Iphigenie" sehr gefallen, teilte sich mit Frau Carré, die die sehr anspruchsvolle Titelpartie reizend sang, in den Erfolg. Der Hauptanteil fiel freilich dem äußerst munteren Ballet zu, an dem sich neun russische Tänzer beteiligten, die namentlich durch kühne Sprünge Aufsehen erregten. Trotz einer wahrhaft afrikanischen Hitze wurde das ganze Ballet in der Generalprobe von Anfang bis Ende wiederholt und beim zweitenmal ebenso lebhaft beklatscht wie beim erstenmal. Außer der Tanzmeisterin Mariquita, die ebensogut antike wie echt slawische Tänze arrangiert, und der ersten Tänzerin Badet hat sich auch der Orchesterdirigent Ruhlmann großes Verdienst erworben. Anerkennung verdient auch die französische Textübertragung von Pierre Lalo und Frau Halperin. Daß Ausstattung und Kostüme hervorragend sind, braucht bei der Komischen Oper nicht erst versichert zu werden. Felix Vogt

PHILADELPHIA: Der Schluß der hiesigen Opernsaison brachte die beiden wichtigsten Ereignisse: Gustav Mahler als Dirigenten und die Manhattan Operngesellschaft Oscar Hammersteins aus New York. Der Dirigent Mahler hat hier wohlverdiente Triumphe errungen, vor allem mit einer Meisteraufführung des „Tristan", bei der Olive Fremstad, die die Partie der Isolde unter seiner Leitung studiert hatte, geradezu begeisternd wirkte, wiewohl die Partie ihrer Stimmlage nicht ganz entspricht. Innere Bewegtheit bei äußerer Ruhe ist wohl das Bezeichnendste für den Dirigenten Mahler. Im „Ring" wie im „Tristan" ordnete er das Orchester den Singstimmen in einer außergewöhnlichen Weise unter. Das Dramatische rückt dadurch in die erste Linie. Er erzielte damit besonders im „Tristan" mächtige Wirkungen, allein im „Ring" gingen manche zarte Effekte infolge der eigenen akustischen Verhältnisse unseres Hauses mit seinen weiten offenen Parterrelogen und seinen tief eingebauten Galerieen verloren. Was abgedämpft klingen sollte, klang verschwommen. Wahrhaft genial war seine Interpretation des „Don Juan". Das war Neuschaffung aus dem Geiste Mozarts und seiner Zeit. Kaleidoskopisch bunt zogen die einzelnen Bilder in rascher Folge vorüber. Kein ängstlich Wägen und zages Philosophieren, sondern ein fester Griff aus dem Vollen, und die opera buffa lebte wieder auf. Ein Riesenerfolg, trotz der unzureichenden Besetzung der beiden Partieen der Donna Anna und Donna Elvira. Dafür entschädigten der Leporello des Russen Schaljapin, dessen Registerarie wohl die beste individuelle Leistung der Saison war und die Farrar, die eine entzückende Zerline war. Sonst brachte die Metropolitan-Gesellschaft nichts Neues von Bedeutung. Eine treffliche „Aida"- und „Tosca"-Vorstellung mit Caruso, Scotti und Emma Eames in den Hauptrollen war schon von den früheren Saisons bekannt, und in der „Bohême", die hier immer mehr gefällt, sang ausnahmsweise statt Caruso's Bonci den Rodolfo mit gutem Gelingen. Berta Morena, die seit drei Jahren vergeblich Erwartete, trat endlich als Elisabeth im „Tannhäuser" auf und bewährte den Ruf, der ihr von München vorausging, vollkommen. Der finanzielle Erfolg der Metropolitan war hier sehr beträchtlich, und für die nächste Saison werden bereits 28 Vorstellungen angekündigt. Ob sich die neue directoriale Zweiherrschaft (Gatti-Casazza und Dippel) bewähren

wird, ist recht zweifelhaft. Allein plan- und kopfloser als es unter Conried zugegangen ist, kann es nicht mehr werden. Da Mahler und Toscanini als künstlerische Leiter gewonnen wurden, so glaubt man hier sogar auf einen künstlerischen Aufschwung des Unternehmens rechnen zu dürfen. — Zum Schluß der Saison fand sich auch Oscar Hammerstein veranlaßt, hier mit seiner New Yorker Operngesellschaft zwei Vorstellungen zu geben, die uralte „Lucia" mit dem neuesten Koloraturstar, Luisa Tetrazzini, und Charpentier's „Louise". Die Nachfrage nach Sitzen für diese Vorstellungen war so enorm, daß die beiden Opern zehnmal hintereinander bei vollen Häusern hätten gegeben werden können. Diese Tatsache, sowie der künstlerische Erfolg der beiden Vorstellungen veranlaßten Herrn Hammerstein, den Plan der Errichtung eines eigenen Operntheaters in unserer Stadt, der, wie ich Ihnen berichtet, bereits aufgegeben war, in Wiedererwägung zu ziehen und auch gleich zur Ausführung zu bringen. Die Grundmauern des neuen Theaters werden bereits aufgeführt. Das Gebäude im Stile des Münchener Prinzregenten-Theaters wird Raum für 4000 Personen bieten, bereits im November fertiggestellt sein und die neue Operngesellschaft Hammersteins beherbergen können. Es handelt sich nicht etwa, wie bei der Metropolitan-Gesellschaft, um eine Anzahl Gastspiele der New Yorker Oper, vielmehr sollen die beiden Hammersteinschen Opernunternehmungen hier und in New York separat geführt werden und nur hie und da soll ein Austausch der Vorstellungen oder der einzelnen Künstler stattfinden. Was nun die beiden Vorstellungen der Hammersteinschen Gesellschaft anbelangt, so standen sie, was Stilechtheit, Pracht der Inszenierungen, Ausstattung und Ensemblewirkung anbelangt, weit über den Vorstellungen der Metropolitan, wiewohl diese über größere Stars verfügen mag. Dies gilt nicht von Frau Tetrazzini, die hier als Lucia einen wahren Patti-Triumph errungen hat. Eine Patti ist sie aber noch lange nicht. Ihr Organ ist in der Mittellage und der unteren Partie recht unbedeutend und gewinnt erst von dem G der zweigestrichenen Oktave an Glanz. Von einer Ausgeglichenheit der Stimme, dem Hauptreiz der einstigen Patti, kann keine Rede sein. Dafür besitzt Frau Tetrazzini einige hohe Töne von phänomenaler Leuchtkraft, mit denen sie das hiesige Publikum, das sie schon durch ihre etwas südlich-üppige Erscheinung und ihr dramatisch bewegtes Spiel gewann, vollends gefangen nahm. Charpentier's „Louise" hat das hiesige Publikum trotz einer musterhaften Aufführung mehr befremdet als begeistert. Merkwürdigerweise war es nicht die für jeden Nichtpariser sinnlose Vergötterung von Paris und das vergebliche Mühen des Komponisten, ihr einen entsprechenden musikalischen Ausdruck zu finden, die hier anstießen. Der jämmerlich schwache Montmartre-Akt fand sogar Beifall. Worüber sich unsere „Gesellschaft" aufhielt, war das „Armeleut"-Milieu, gerade das Beste der Oper. Dieses urbürgerliche Auslöffeln der Suppe, das Nachfüllen der Kohle, Plätten, Waschen usf. coram publico, das konnte unsere Plutokratie nicht verwinden. Auch ein Standpunkt. Mary Garden in der Titelpartie und Gilibert als Vater boten vortreffliche Leistungen, und der neue Tenorist Dalmores erwies sich als trefflicher Künstler. — Die letzte Theatersaison war wegen der traurigen wirtschaftlichen Verhältnisse in den Vereinigten Staaten ein Fehlschlag. Nur die Oper machte gute Geschäfte. Die Folge ist, daß wir nunmehr mit Operngesellschaften überflutet sind. Zwei neue englische Gesellschaften, eine aus New York und eine aus Boston, veranstalten hier jetzt Aufführungen von italienischen und französischen Opern, die einfach schmachvoll sind. Allein die Manager machen Geld, und das ist alles, was sie wollen. Präsident Roosevelt hat von den neuen Münzen der Vereinigten Staaten das alte Motto „In God we Trust" entfernen lassen. Das Motto ist für die Vereinigten Staaten in der Tat veraltet. Es hätte schon längst durch das einzig passende „non olet" ersetzt werden sollen.

Dr. Martin Darkow

POSEN: Der Versuch, den mit „Götterdämmerung" begonnenen, mit „Siegfried" fortgesetzten „Ring" zu Ende zu führen, scheiterte bei der „Walküre" an der Unzulänglichkeit einiger Kräfte. D'Albert's „Abreise" ging unter denselben Verhältnissen spurlos vorüber, während M. Ch. Heß' „Pierrots Bekehrung" in der deutschen Uraufführung besser abschnitt, ein harmloses melodisches Werkchen.

A. Huch

REICHENBERG i. B.: Spielzeit 1907/8. Recht spärlich war die Zahl der Novitäten. An 55 Opernabenden 15 Opern, davon drei Erstaufführungen. Die Mitwirkung eines illustren Gastes aus der Gesellschaft verhalf Puccini's stimmungsvoller „Bohême" zu einem vollen Erfolge. Wer den Mut finden konnte, dem Opernleiter, dessen vorzügliche musikalische Qualitäten mir genügend bekannt sind, die Aufführung von „Siegfried" zu empfehlen, ist mir unbegreiflich. Alle drei Prämissen Wagners wurden nicht erfüllt. Die Wagnerfrage ist bei uns hauptsächlich eine Solisten- und Orchesterfrage. Ein einziger Sänger (Wanderer) vermochte annähernd zu befriedigen. Die orchestrale Wirkung, die Poesie des zweiten Aktes blieb gänzlich aus. Drei erste Streicher, ein Cello, minder exakte Holzbläser, eine etwas antiquierte Harfe und noch einige Instrumente, die längst zum alten Eisen gehören. Doch das Publikum und der minder anspruchsvolle Teil der Lokalberichte schienen nichts zu vermissen, daher erlasse ich mir ein besonderes Eingehen auf die Fehler und Mängel dieser Aufführung. Auch „Tannhäuser" und „Lohengrin" erfuhren nur eine provinziale Durchschnittsaufführung. In Verdi's „Othello" schienen mir die grellen Farben zu stark aufgetragen. Sonst gab es das bekannte Programm ohne besondere Momente; nicht einmal „Trompeter" und „Troubadour" fehlten. Eine ungleich größere Zugkraft übte die Operette aus. Nach der „Lustigen Witwe" selbstverständlich der „Walzertraum". Auch bei uns sind eben äußere Verhältnisse maßgebender als die besten künstlerischen Absichten. — Auch das nahe Gablonz hat seit heuer sein eigenes Stadttheater, einen schönen, monumentalen Bau, auf günstigem Platze inmitten der Stadt gelegen, mit guter Akustik. Entsprechende Pflege von Oper und Operette, auch die Uraufführung einer Oper

„Leon“ von Kapellmeister Schablaß, Brucknerschüler, kann ich verzeichnen, der leider nur eine ganz kurze Lebensdauer beschieden war.

Dr. Robert Schier

ROSTOCK: „Rheingold“ und „Götterdämmerung“ folgten den bereits früher aufgeführten „Ring“-Dramen. Maria Wilschauer zeichnete sich besonders als Brünnhilde in der „Götterdämmerung“ aus. Die musikalische Leitung Kapellmeister Beckers verdient hohes Lob. Der 13. Februar wurde durch eine Aufführung des „Tannhäuser“ in der Pariser Bearbeitung gefeiert. Im „Lohengrin“ sangen als Gäste Annie Krull (Dresden) und Fritz Vogelstrom (Mannheim), dieser mit außerordentlichem Erfolg. — Von Neuheiten ist noch eine gute Aufführung von Puccini's „Bohême“ zu erwähnen.

Prof. Dr. W. Golther

STETTIN: Durch relativ gute „Ring“-Aufführungen, die fast die ganze zweite Hälfte des Spielplans beherrschten, hat die Direktion Illing unsere Bühne fortgesetzt auf einen befriedigenden Höhenstand und damit das Interesse des Publikums in einer Stetigkeit erhalten, die ehedem oft vermißt wurden. Dazwischen eingestreute wenige Neuheiten (Siegfried Wagners „Bruder Lustig“, Cornelius' „Barbier“ u. a.) dienten eben nur dazu, die Spielleitung in ihrer Verbindlichkeit zu entlasten, die dann um so ruhiger zum kassenfüllenden Richard Wagner und leider auch zu dem anscheinend notwendig gewordenen Übel, dem magenverderbenden Operettenkonfekt, zurückkehren konnte. Kapellmeister Wohllebe und jenseits der Rampe der Tenor Voß, die Herren Jean Müller und Schenk in den Baß- und Baritonfächern, sowie die Damen Pfeilschneider und Wahlen leisteten gute Dienste, was von dem Chor nur bedingt gelten konnte. An namhaften Gastspielen war kein Mangel.

Ulrich Hildebrandt

STRASSBURG: Matt, wie sie verlaufen, endigte auch unsere Opernsaison. Überhaupt ist diese „Mattigkeit“ in jeder Beziehung die Signatur des hiesigen Opernbetriebes. Dabei sind Orchester sowohl wie Einzelkräfte gut (bis auf die Tenöre, deren Stimmen nicht ganz dem Ideal entsprechen), zum Teil sogar ausgezeichnet — und dennoch! Was fehlt, ist der prometheische Funke, der vom Kapellmeisterstab auf Sänger und Publikum überspringen und jenes undefinierbare Etwas erzeugen soll, was man „Stimmung“, im Komparativ „Begeisterung“ nennt. In dieser Beziehung sind unsere beiden Dirigenten Gorter und Fried (der junge, recht begabte Heger verläßt uns, nach Ulm) von Apollo nicht ganz ausreichend bedacht worden. Über eine gewisse biedere Wohlanständigkeit kommen die Vorstellungen gewöhnlich nicht hinaus — manchmal hapert's sogar damit, und die heitere Selbstzufriedenheit vermag daran nichts zu ändern. — Als Novität erschien noch d'Albert's „Tragaldabas“, und Publikum wie Presse besaßen in diesem Falle Geschmack genug, um diese Mißgeburt gründlich abzulehnen. Wie ein feiner Musiker — denn das ist d'Albert trotz alledem — sich und seine Muse derart entwürdigen konnte, ist schwer zu begreifen; ein paar hübsche orchestrale und gesangliche Einfälle helfen über die musikalische Seichtigkeit, teilweise Lotterigkeit des Ganzen und über das Abstoßende der Titelfigur nicht hinweg. Möge der geschätzte Komponist der „Abreise“ sich den Löwen und nicht das Kaninchen zum Exempel nehmen. Über Gorters „Paria“ habe ich schon berichtet. Damit ist das Ergebnis an Neuheiten auch erschöpft. Von erwähnenswerten Werken hörten wir sonst noch Thuilles liebenswürdigen „Lobetanz“, Webers so arg zu Unrecht vernachlässigte „Euryanthe“ (in der Titelrolle Frau Mahlendorff ausgezeichnet, ebenso wie Frl. Borchers als Eglantine), Verdi's zum Teil recht brutalen „Othello“, Mozarts „Zauberflöte“, in der wir uns nochmals an unserm nach Wien gehenden trefflichen Bassisten Corvinus erfreuen konnten; sein nicht ganz gleichwertiger Nachfolger Wissiak kommt aus Wien. In Vorstellungen wie „Lustige Weiber“ und „Nibelungenring“, mit dem die Saison schloß, durfte man sich noch so recht über die absolute Unzulänglichkeit einer Regie ärgern, deren Vertreter glücklicherweise nicht wiederkehrt. Als Sänger hatte er (Robert Kaps) übrigens noch bis in sein Alter hinein in manchen Tenorbufforollen (Mime, David usw.) Gutes geleistet. Die „Ring“-Vorstellung bot neben manchem Mißratenen (besonders den Rheintöchtern) auch eine Reihe gelungener Momente, so die Nornenszene mit der bemerkenswerten Frau Schmidt-Günther als Gast (die auch die „Fledermaus“-Rosalinde nicht minder gewandt gesungen hatte) und namentlich die großzügige Brünnhilden-Wiedergabe durch Frl. Borchers, Frau Mahlendorffs Sieglinde, Corvinus' Hagen, krankte aber an den eingangs erwähnten Symptomen, die im Fehlen des einheitlichen Stiles gipfeln. Was Stil heißt, konnte man gelegentlich des Gastspiels von Dalmores merken, namentlich in seinem Don José, den er neben dem Lohengrin mit glänzender Höhe vorführte.

Dr. Gustav Altmann

WEIMAR: Aus Anlaß der in Weimar tagenden Generalversammlung der Goethegesellschaft wurde der bereits zu Ostern in der Neueinrichtung unseres Oberregisseurs C. Weiser mit der ebenfalls neuen Musik Felix Weingartners gegebene Goethesche „Faust“ am 12. resp. 14. Juni mit einigen Retouchen wiederholt. Gelegentlich der ersten Aufführung war es mir infolge Abwesenheit von Weimar nicht möglich zu berichten, und so hole ich das Versäumte um so lieber heute nach, als diese Aufführung durch Beseitigung so mancher Übelstände wesentlich gewonnen hat. Von zu langen Verwandlungspausen, zu dunkler Bühne, unrein singenden Chören, Stockungen in der Handlung war so gut wie nichts mehr zu spüren. Diese „Neue Weimarer Einrichtung“ trat an Stelle der bisher seit dem Jahre 1876 fast alljährlich aufgeführten Devrientschen Bearbeitung, die sich der dreiteiligen Mysterienbühne bediente. Weiser teilt unter möglichster Wahrung des Goetheschen Szenariums und im Gegensatz zu Devrient jeden Teil der von Goethe wohl nie zur Darstellung gedachten Dichtung in zwei Hälften, von denen die des ersten Teils in je fünf, die des zweiten Teils in je drei Aufzüge zerfallen. Die erste Hälfte beginnt sofort mit dem Vorspiel im Himmel bis zur Hexenküche einschließlich, während die zweite Hälfte die Gret-

chentragödie einschließlich der Walpurgisnacht bringt. Des zweiten Teils erste Hälfte umfaßt den Gesang Ariels bis zur klassischen Walpurgisnacht, und die zweite Hälfte enthält die Helena-Tragödie bis zu Fausts Tod und Verklärung. Um der Ermüdung der Zuschauer, sowie vor allen Dingen der Darsteller vorzubeugen, findet nach der ersten Hälfte eines jeden Teils des an zwei Tagen zur Aufführung gelangenden Werkes je eine zweistündige, aber auch unbedingt notwendige, Pause statt. Weisers Einrichtung verrät überall den geschickten Bühnenpraktiker und denkenden Künstler und macht sich manches Brauchbare anderer Bearbeitungen zunutze, ohne jedoch einer persönlichen Note zu entbehren. Wenn auch die vielen Verwandlungen als Zerstörer einer einheitlichen Stimmung nicht nach jedermanns Geschmack sein dürften, so gewinnen doch wiederum viele Einzelbilder an Klarheit und tiefgehender Wirkung. Auf jeden Fall bedeutet die Weisersche Einrichtung eine ernste künstlerische Tat, die die verschiedenen Experimente von „Faust"-Bearbeitungen resp.-Einrichtungen um ein neues, nicht zu unterschätzendes vermehrt hat. Ob es der „Faust" der Zukunft werden wird, muß die Zeit lehren. Einen wichtigen Verbündeten hatte Weiser an Prof. Brückner in Koburg, dessen zum Teil geradezu hervorragend gemalten Dekorationen eine Zierde unseres neuen Hoftheaters bilden. Und nun zur Musik. Weingartner hatte es ja im Vergleich zu den ziemlich veralteten Musiken von Radziwill, Eberwein, Lindpaintner, mit Ausnahme der infolge ihrer gesunden melodischen Einfälle und trefflichen Charakteristik mit Recht populär gewordenen Musik Lassens, verhältnismäßig leicht, eine begleitende Musik zum „Faust" zu schaffen, um so mehr als ihm, abgesehen vom guten Vorbilde Lassens, die Errungenschaften moderner Harmonik- und Instrumentationskunst zur Verfügung standen. Er hat sich seiner Aufgabe nach reiflichen Erwägungen und Vorstudien in der verhältnismäßig kurzen Zeit von einem Jahre in München in künstlerisch ernstester Weise zu entledigen versucht. Von der richtigen Voraussetzung ausgehend, daß es sich hier hauptsächlich um das praktische Bühnenbedürfnis handle, hat Weingartner sich im allgemeinen größter Beschränkung befleißigt, wenn auch nicht geleugnet werden kann, daß speziell im zweiten Teil die Musik einen viel zu breiten Raum einnimmt. Das zu einer Oper ausreichende Musikmaterial umfaßt im ersten Teil 24 meist kleinere, im zweiten Teil 21 meist größere Nummern. Den Hauptschwerpunkt verlegt Weingartner auf treffende Charakteristik resp. Untermalung und Unterstreichung dazu direkt herausfordernder Stellen. Wenn er dabei manchmal speziell im zweiten Teil zu weit geht, und das rauschende Orchester trotz seiner Verdeckung das Wort Goethes unliebsam unterdrückt, so kann man ihm das nicht zu sehr anrechnen, da er sich wiederum an anderen Stellen weisesten Maßhaltens befleißigt. Vorzugsweise das Charakteristische ist dem mit den orchestralen Mitteln spielenden Tonsetzer größtenteils trefflich gelungen, während die rein melodische Erfindung dagegen zurücksteht. Man kann sich sogar öfter nicht des Eindrucks erwehren, als ob Weingartner jeder natürlich melodischen Wendung absichtlich aus dem Wege gegangen sei. Eine Ausnahme davon macht die etwas bedenkliche Melodik des Gesangs Raphaels. Welch grandiose Steigerung hätte sich zum Beispiel am Schluß des zweiten Teils anbringen lassen! Von größeren geschlossenen Nummern ragen besonders hervor: der Prolog im Himmel, der sehr stimmungsvolle Geisterchor und die derb realistische Hexenküchenmusik, das kurze, sehr schöne Orgelpräludium in D-dur, die ernste d-moll Fuge nach Valentins Tod, die sinnlich-bachantische Walpurgisnacht des ersten Teils, sowie im zweiten Teil die grandiose, etwas opernhaft anmutende klassische Walpurgisnacht, der Maskenzug und der ungemein treffende Gesang der Lemuren mit der das Graben und Schaufeln glücklichst imitierenden, unheimlich wirkenden Orchesterbegleitung. Von den kleineren Nummern sind besonders erwähnenswert: der Osterchor mit seinem auf (f c des) aufgebauten Glockenmotiv, das schlichte Lied des Bettlers, das Knurren des Pudels, die an sich sehr hübsche Dorfmusik mit dem Tanz unter der Linde, wenn auch gerade dieser zu einem für Weingartner nicht sehr günstigen Vergleiche mit der entzückenden Musik Lassens direkt herausfordert. Ganz besonders originell dagegen ist die Instrumentation der Homunculusszene (hohe pp Orgelstimme und Celesta) sowie die Behandlung der charakteristischen Dissonanz speziell bei den Auftritten Mephistos und seiner infernalen Gesellschaft zu glücklichster Kontrastwirkung durch die beispielsweise im Prolog im Himmel der Stimme des Herrn untergelegten Durdreiklänge gesteigert. Trotz der vielen Vorzüge dieser neuen Einrichtung drängt sich unwillkürlich die Frage nach ihrer Notwendigkeit auf; auf alle Fälle jedoch wird die Verbannung der mit dem Weimarischen Hoftheater durch geheiligte Tradition verbundenen „Faust"-Musik Lassens als eine wenig pietätvolle Tat empfunden werden müssen. Doch: „adhuc sub judice lis est"! Die überaus anstrengende musikalische Leitung lag in den Händen Peter Raabes, der sich seiner im gewissen Sinne undankbaren Aufgabe mit größter Hingabe und künstlerischer Zuverlässigkeit entledigte. Von den Hauptdarstellern sind in allererster Linie Weiser als vorzüglicher Mephisto, Fräulein Schneider als Gretchen und Grube als nicht in allen Situationen gleich glücklicher Faust zu nennen. — Neben dieser ein neues Ruhmesblatt in der Theatergeschichte Weimars bildenden „Faust"-Inszenierung sind noch zwei sehr bemerkenswerte Neueinstudierungen von „Tristan und Isolde" sowie der „Meistersinger" unter Raabes Leitung zu verzeichnen. Befremdend wirkten allerdings manchmal die völlig ungewohnten Tempi. Wie sagte doch gleich der frühere Wiener Hofoperndirektor? „Tradition ist Schlamperei!" Carl Rorich

WIEN: Maifestspiele in der Volksoper. Zu den Festspielstädten München, Köln, Prag und Salzburg — Bayreuth gehört nicht in diesen Zusammenhang — ist jetzt Wien hinzugekommen. Dem Direktor Rainer Simons, dem tüchtigen und zäh energischen Leiter der Volksoper, dem es nie vergessen werden darf, daß er

aus dem Nichts und ohne Mittel ein wertvolles Institut zur Verbreitung edler dramatischer Musik in weiten, naiv empfänglichen Volkskreisen geschaffen hat, ist der Versuch zu danken, vornehme deutsche Sänger zu festlichen Aufführungen des „Figaro", des „Don Juan", des „Fidelio", des „Tannhäuser" und des „Lohengrin" heranzuziehen. Der Versuch ist trotz vieler fesselnden Einzelheiten nicht gelungen; weder künstlerisch noch materiell, — und die auffallende Teilnahmslosigkeit des Publikums, die sicherlich nicht nur den — für ein Carusogastspiel willig bezahlten — sehr erhöhten Eintrittspreisen zuzuschreiben ist, wird den sehr klarsehenden Veranstalter der mit starkem Defizit abgeschlossenen Vorstellungen darüber belehren, wo die Mängel seiner Unternehmung zu suchen waren. Zunächst in dem sehr mißlichen und von vornherein unkünstlerischen Wesen derartiger „Muster"-Gastspiele überhaupt. Es genügt nicht, die hervorragendsten Darsteller der wichtigen Partieen auf einem Fleck zu versammeln und dann einfach „loszugehen". Wenn die Künstler nicht, wie in Bayreuth, wochenlange Muße haben, sich aufeinander einzustimmen, zu einheitlichem Stil und einheitlicher Stimmung zu gelangen und in dieser durch nichts verstörten Stimmung geraume Zeit zu leben und nachschöpferisch zu arbeiten, kommt nur die Multiplikation eines Stargastspiels zutage. Eine kurze Verständigungsprobe für das bloß Räumliche — das war hier alles. Die Folge: daß jeder für sich spielte, ohne Resonanz beim Gegenpart, jeglicher bestrebt, sich selber zur besten Geltung zu bringen und wenig bekümmert um die Gesamtwirkung. Wozu noch kommt, daß all diese Sololeistungen sich auf dem Grunde der bisherigen Volksoperninszenierung bewegten. Das geht aber bei „Festspielen" nicht an. Hier hätte zunächst aufs tätigste eingegriffen werden müssen: eine sorgfältige Revidierung des szenischen Bildes, ein erneutes, lebendiges Durchgestalten der Chöre und der Statisterie und genaueste Orchesterproben waren dringend geboten, um den im Einzelnen bedeutenden Leistungen mancher Künstler das nötige Relief zu geben; ein Stimmungs-Grundton für jede einzelne Aufführung wäre zu schaffen gewesen, dem sich dann die Vertreter der Hauptpartieen, ihrer Individualität entsprechend und doch dem Ganzen gehorsam, einfügen müßten. Dann wäre wirklich etwas festliches, ein Hauch der Weihe in diesen Aufführungen zu spüren gewesen und sie wären ihrem Sinn näher gekommen. So aber waren es gewöhnliche Volksopernaufführungen mit allzu oft versagendem Orchester und mit einem durch die Folie der fremden Gäste verdorbenen Ensemble. Und oft weniger als das: die klägliche Elvira der Frau Stagl, der Florestan des Herrn Wallnöfer, der Basilio des Herrn Gerhard bedeuteten Tiefpunkte, die ganz unabhängig von jener Folie waren, die in den spielplanmäßigen Vorstellungen kaum erlebt wurden, und denen einzig der tüchtige Figaro des Herrn Ludikar ein tröstliches Gegengewicht bot. Über den Charakter der einzelnen Vorstellungen etwas zu sagen, hat also keinen Sinn. Ebensowenig freilich, über verunglückte Regienüancen und anderes Verdrießliche noch detailliert zu raisonnieren. Da dem Ganzen der Ausdruck eines einheitlichen künstlerischen Willens fehlte, bleibt dem Berichterstatter nur die Charakterisierung der einzelnen Gäste übrig. Haupterfolge: Frau Preuse-Matzenauer als Ortrud und Herr Jadlowkers Oktavio. Margarete Preuse-Matzenauer ist der stärksten Akzente fähig. Ein mächtig brausendes Organ von gleichmäßigster Fülle in Tiefe und Höhe; eine offenbare Intelligenz, die nur ihre eigenen Ausdrucksmittel der Darstellung noch nicht gefunden hat: es ist ein seltsamer Widerspruch zwischen ihrer entscheidend richtigen Empfindung jedes dramatischen Details und der konventionellen Geste, mit der sie sie, wenn auch voll Impetus und jähem Temperament, in Aktion umsetzt. Eine beauté du diable und ein talent du diable, dem nur die Hand eines überlegen führenden Regisseurs fehlt. Hermann Jadlowker ist ein Gesangskünstler ersten Ranges; mit seinem glänzend behandelten, schmiegsamen, weichen, schlanken Tenor und einer geradezu unvergleichlichen Atemkunst hat er die Hexerei vollbracht, das Stiefkind Oktavio in den Vordergrund des „Don Juan"-Abends zu stellen. Herr Albers — Don Juan und Wolfram — ist gleichfalls ein Sänger von vornehmster Qualität und romanischer Eleganz. Ein warmer Bariton; musterhafter bel canto; unbedingte Herrschaft über alle Register. Für den Don Juan ein wenig zu lässig, zu unherrisch, zu wenig befehlend und erobernd — aber durchaus Grandseigneur von vollendeten Manieren. Sehr fesselnd: Dr. von Bary als Tannhäuser. Weniger als Lohengrin, dem — ebenso wie dem Lohengrin Burrians — doch allzusehr das Verklärte und Überirdische mit all seiner schwermutvollen und enttäuschten Sehnsucht nach dem Irdischen fehlt. Sein Tannhäuser aber, ohne freilich mit jener überwältigenden Echtheit zu wirken, die Niemann der Gestalt gegeben hat, ist durchaus im Sinn des Meisters nachgeschaffen: in Extremen berauscht, von Leidenschaften taumelnd mitgerissen, furchtbaren Verzückungen und furchtbarer Verzweiflung bedingungslos hingegeben. Nur daß doch allzu oft eine rein äußerliche Geberde, ein plötzliches Nachlassen des inneren Anteils das Gefühl des vollkommen Überzeugenden nicht immer unverletzt läßt. Und daß seine Stimme leider so seltsam gebrochen ist: ein schöner Baritonklang in der Tiefe, schmetternd erzene Töne in der Höhe und eine stumpfe Mittellage, die bei leisem Rezitieren überdies vollkommen klanglos wird. Bei alledem: eine der interessantesten Individualitäten dieses Gastspiels. Ähnliches gilt von Burrian: nur daß sein glanzvolles Organ, das berückendsten Wohllaut mit einem edel-männlichen Timbre vereint, ihn zu Wirkungen auch dort gelangen läßt, wo der Darsteller versagt, mit dem es einem eigentümlich ergeht: man kann nichts gegen ihn einwenden, alle Vorschriften sind erfüllt — bis auf ein schweres künstlerisches Vergehen: das Weglassen des Höhepunkts „zum Heil den Sündigen zu führen!" — jeder Übergang ist da; und doch bewirkt die hurtige Art und die wenig edle Haltung des Sängers bei allem klugen Befolgen der dichterischen Weisungen ein Gefühl der Inkongruenz. Es fehlt auch hier das Überzeugende. Aber es ist ein Vergnügen, diese Stimme zu hören. Bei Frau Fleischer-Edel ist es anders: der in

von Hugo Wolfs Vaterlandshymnus die etwas pompöse Ballade des Zürcher Theaterkapellmeisters Lothar Kempter „Der Tod des Sardanapal". Zu Weihnachten führte der Cäcilienverein „Des Heilandes Kindheit" von Berlioz auf, in seinem Frühlingskonzert Haydns „Jahreszeiten". Robert Kieser

BOSTON: Wir sind hier noch mitten in der Konzertsaison. Besonders wurde viel Kammermusik gegeben. Das New Yorker Flonzaley-Quartett hat hier in drei Konzerten viel Beifall geerntet. Sie standen auf der gleichen Stufe wie die des Kneisel-Quartetts, das wir als das beste amerikanische Streichquartett betrachten. Auch Richard Czerwonky, unser zweiter Konzertmeister, hat ein Quartett gegründet, das ein glänzendes Konzert gab. Da Czerwonky bald nach Deutschland reisen wird, befürchten wir aber, daß die neue Vereinigung sich bald auflösen wird. Indessen wird der Cellist Alwin Schroeder sich mit dem Geiger Willy Heß vereinigen, um ein neues Quartett zu bilden. Das Schroeder-Heß-Streichquartett wird seine Tätigkeit hier im November beginnen. — Infolge der Erkrankung unseres Dirigenten Dr. Carl Muck dirigierte Carl Wendling das letzte Symphoniekonzert. Er hatte großen Erfolg. Im ersten Satz der e-moll Symphonie von Brahms brachte er nicht alle die subtilen Nuancen heraus, aber die Variationen des Finale ließ er sehr feinsinnig spielen. Auch eine feurige Wiedergabe der Ouvertüre „Benvenuto Cellini" fand in diesem Konzerte statt. Wendling überraschte die Zuhörer durch seine Fähigkeit als Dirigent und erregte große Begeisterung. Auch er wird in dieser Saison nach Deutschland zurückkehren. — Die „Klavierlöwin" Teresa Carreño gab einen Klavierabend, der glänzend verlief. Es war eine angenehme Überraschung, zu hören, wie diese heißblütige Pianistin Beethovens Waldstein-Sonate mit aller ehrfürchtigen Sorgfalt und ohne zu große Individualisierung vortrug. — Das Adamowski-Trio (Geige: Timotheus Adamowski, Violoncello: Josef Adamowski, Klavier: Frau Szumowska) gab im März zwei erfolgreiche Konzerte. In dem einen wurde ein neues Trio des amerikanischen Komponisten David H. Smith gespielt, das ein ziemlich ungleichmäßig geratenes, obwohl in guter, klarer Form gearbeitetes Werk zu sein scheint. — Gegen die ultramoderne Musik in unseren Symphoniekonzerten hat sich in den letzten Wochen ein kleiner Aufruhr erhoben, und in den Zeitungen erschienen viele Briefe, die gegen die Aufführung so vieler unruhiger, häßlicher und schwer verständlicher Musik Einspruch erhoben. In der Tat bekommt Boston unverhältnismäßig viel von dieser „Problemmusik" („puzzle-music") zu hören; die modernsten und radikalsten Musiker von Europa scheinen alle in unseren Symphoniekonzerten Gehör zu finden. Die Folge davon ist, daß wir von Schumann, Schubert, Beethoven und Brahms zu wenig zu hören bekommen. Es wäre gut, wenn die Disharmonieen öfter mit guter klassischer Musik aus unsern Ohren hinausgespült würden. Louis C. Elson

BRAUNSCHWEIG: Aus der Menge der sich gegen Schluß der Saison drängenden Konzerte verdienen nur wenige ein allgemeineres Interesse. Dazu gehören das des „Nordischen Vokal-Trios" der hiesigen Geschwister Koch im Verein mit August Schmid-Lindner-München, das des Chorgesangvereins („Heilige Elisabeth" von Liszt), das letzte populäre, das Direktor Wegmann zu einem Reger-Abend gestaltete. Der Komponist, der mit Frl. Ehlers (Lieder), Frl. Hoffmann (vierhändige Variationen über ein Thema von Beethoven) und Kammermusikus Wachsmuth (Suite für Klavier und Violine im alten Stil) seine Werke in das richtige Licht stellte, fand viel Beifall. — Der Verein für Kammermusik (Hofkapellmeister Riedel, Hofkonzertmeister Wünsch, Kammervirtuos Bieler, Kammermusiker Vigner und Meyer) schlossen mit dem Klavier-Trio (g-moll) von Dvořák, dem Streichquartett (op. 59 Nr. 3) von Beethoven und dem Forellenquintett von Schubert (Kontrabaß: Herr Anger) den Zyklus glänzend ab. — Die Konzerte der vielen Vereine hatten trotz tüchtiger Leistungen meist nur lokale Bedeutung. Ernst Stier

BREMEN: Aus den letzten Darbietungen der Philharmonie ist als Neuheit erwähnenswert die vorzüglich gearbeitete, aber mehr auf äußere Wirkung abzielende „Symphonische Phantasie" für großes — sogar sehr großes — Orchester, Tenorsolo und Chortenor (unisono hinter der Szene) von Volkmar Andreae. Den Schluß der Konzertfolge bildete auch dies Jahr eine vorzügliche Vorführung der „Neunten", die Panzner lebhafte Ehrungen eintrug. Solisten: Anna Stronck-Kappel, Iduna Walter-Choinanus, Anton Kohmann, Franz Fitzau. Glänzenden Erfolg errang mit Tschaikowsky's b-moll Konzert das überaus kraftvolle und großzügige Spiel der jungen Pianistin Ella Jonas. Einen prächtigen Liederabend im Rahmen der Philharmonie gab Lula Mysz-Gmeiner, ein nicht minder treffliches eigenes Konzert Elena Gerhardt, das aber trotz der Begleitung durch Nikisch nur mäßig besucht war. Endlich seien abschließend noch genannt die vorzüglichen Leistungen auf dem Gebiete der Kammermusik, einesteils vom Philharmonischen Quartett (Kolkmeyer, Scheinpflug, van der Bruyn, Ettelt) sowie von unserm Pianisten Bromberger geboten, andererseits von dem Violinisten Skalitzky in Gemeinschaft mit den Berliner Künstlern Georg Schumann, Paul und Adolf Müller und Hugo Dechert. Paul Scheinpflug gab auch in diesem Frühjahre wieder eine erfolgreiche Vorführung eigener Schöpfungen, unter denen eine Violinsonate, ein Männerchor („Die Ulme von Hirsau"), und zwei Balladen („Der Garten von Sankt Marien" und „Der Triumph des Lebens") Früchte des letzten Jahres waren. Gustav Kißling

BRESLAU: Die beiden letzten Abonnementskonzerte des Orchestervereins gingen ohne Aufregung vorüber. Wir hörten unter der Leitung Dr. Dohrns die zweite Symphonie von Brahms, die fünfte Symphonie (der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe) von Haydn, „Till Eulenspiegels lustige Streiche" von Strauß und das für den Konzertsaal nicht sonderlich geeignete „Tannhäuser"-Bacchanale mit vorangehender Ouvertüre. Artur Schnabel spielte das d-moll Konzert von Mozart (Köchel Nr. 466) mit den Kadenzen von Beethoven im ersten und von J. N. Hummel im letzten Satze. Seine

ganz aus dem Mozartschen Geiste heraus geborene Leistung fand gebührende Anerkennung, die durch den ausgezeichneten Vortrag einiger Solostücke von Chopin noch erhöht wurde. Therese Schnabel-Behr sang in ruhiger, vornehmer Art Lieder von Schubert und Wolf. — Der letzte Kammermusik-Abend brachte (mit Himmelstoß, Behr, Hermann und Melzer) das Streichquartett op. 12 von Mendelssohn und das Streichquartett a-moll op. 51 Nr. 2 von Brahms. Der schon im vorigen Jahre einmal unternommene Versuch, den Kammermusik-Abenden eine vokale Bereicherung durch Einfügung von Gesangsduetten zu geben, wurde im letzten Konzert wiederholt: Hedwig Boenisch und Maria Freund sangen unter Assistenz des feinfühligen Begleiters Max Auerbach fünf Duette von Händel, Clari, Brahms und Dvořák und hatten entschiedenen Erfolg. Nun könnte man einen Schritt weiter gehen, die mittelalterlichen Madrigale als eine Art vokaler Kammermusik ansprechen und die entzückenden, leider aber in weiten Kreisen unbekannten Gesänge zur Belebung der sonst rein instrumentalen Kammermusikprogramme heranziehen. Die ausführenden Kräfte sind in Breslau mehr als einmal vorhanden (Volke-Quartett und Quartette der Paulschen Gesangsakademie). — Mit Freude begrüßt wurde Susanne Dessoir, und mit Interesse hörte man die jugendlichen Italiener Alessandro Certani (Violine) und Alfred Calzin (Klavier). — Eine Riesenarbeit hat Professor Dr. Bohn geleistet, der die Nationalhymnen der europäischen Völker herbeigeschafft, seinem Verein (Bohnscher Gesangverein) in der Originalsprache einstudiert und in dem 112. historischen Konzert einem größeren Publikum vorgeführt hat. In einem interessanten Einleitungsvortrage gab er eine Geschichte jeder einzelnen Hymne, dann sang der Verein die Nationalhymnen aus nicht weniger als 19 europäischen Staaten bzw. Völkern. — Dr. Dohrn führte am Karfreitag mit der Singakademie Bachs „Johannespassion" mit bedeutendem Erfolg auf. Die Solopartieen wurden gesungen von Klara Erler (Sopran), Iduna Walter-Choinanus (Alt), Emil Pinks (Tenor), Süsse (Baß) und Rupprecht (kleinere Baßpartieen). Musikdirektor Ansorge spielte die Orgel in der Bearbeitung von Jadassohn, die namentlich der Partie Jesu vortrefflich zustatten gekommen ist. — Mit unzureichenden Mitteln (50 Sänger und 40 Orchestermusiker) unternahm Musikdirektor Gulbins in der Elisabethkirche eine Aufführung des „Deutschen Requiems" von Brahms. Zu dem recht mäßigen klanglichen Eindruck gesellte sich verschlimmernd der Umstand, daß der Dirigent in fast sämtlichen Chören die Tempi verfehlte. Das Sopransolo sang mit zu kräftiger Stimme Meta Geyer-Dierich, das Baritonsolo mit großem Erfolge Hans Hielscher. — Guten Eindruck hinterließen die Karfreitag-Nachmittagsaufführungen in der Barbarakirche und der Elftausend Jungfrauenkirche unter Ansorge und Dercks. Verzeichnet seien namentlich die Soli von Max Janssen (Tenor) und Helene Kiesel (Alt), sowie der meisterhafte Vortrag der enorm schwierigen Introduktion und Passacaglia in f-moll für Orgel (aus den Regerschen „Monologen") durch E. Dercks. J. Schink

BRÜSSEL: Durant ist mit seinen historischen Konzerten bei Liszt-Berlioz-Chopin angelangt. „Les Préludes" (im Finale überhetzt), „Harald"-Symphonie (Bratsche: Herr Van Hout) und „Benvenuto Cellini"-Ouvertüre waren gut einstudiert und fanden viel Beifall. Der Pianist De Greef spielte in bekannter Vortrefflichkeit Liszts A-Dur Konzert und Solostücke von Chopin. — Das vierte Concert populaire enthielt fast nur Novitäten, darunter das b-moll Konzert von Brahms, das, von Artur Schnabel meisterhaft gespielt und vom Orchester ausgezeichnet begleitet, bedeutenden Eindruck hinterließ. Eine Symphonie von Frau Van den Boorn-Cochet ging spurlos vorüber, und die Wald-Symphonie von A. Roussel, ein interessantes, poetisches Werk, fand durch ihre fremdartigen Dissonanzen à la Debussy nur wenig Verständnis. Schnabel spielte dazwischen noch Solostücke von Schubert und vervollständigte damit seinen Erfolg. „Sadko" von Rimsky-Korssakow beschloß das Konzert. — Einen herrlichen Genuß bot das sechste Konzert Ysaye. Alexander Z. Birnbaum aus Lausanne offenbarte mit der wundervollen Vorführung von Brahms' „Vierter", „Till Eulenspiegel" von Strauß und Liszts Erster Rhapsodie ein hervorragendes Dirigententalent. Emil Sauer spielte in seiner eleganten und virtuosen Weise Schumanns Konzert und Solostücke unter größtem Beifall. — Im dritten Bachkonzert (Zimmer) war Louis Diemer aus Paris der Magnet, der mit dem Vortrag des E-dur Konzertes und einer Reihe kleiner Stücke für Clavecin großes Entzücken hervorrief. Der Baritonist Zalsman sang in tüchtiger Weise eine Kantate und eine Arie, und zum Schluß wurde die h-moll Suite für Flöte (Radoux) und Streicher gespielt.

Felix Welcker

CHEMNITZ: In den letzten zwei Abonnements-, sechs Symphonie-, drei Volkskonzerten, einem Wagner-Abend und dem zweiten Lehrergesangvereinskonzert (sämtlich Max Pohle) wurde wieder viel Gutes, Interessantes und Schönes zu Gehör gebracht. Hervorgehoben aus der Flut der älteren und neueren Werke all dieser Veranstaltungen mögen sein: Symphonieen: Klughardt D-dur, Draeseke „Tragica", Hermann Goetz F-dur, Gade e-moll, Tschaikowsky Suite 3, G-dur, Fr. Zech „Lamia" (Manuskript), Guilmant, Symphonie für Orgel und Orchester, Raff „Im Walde" und ein Konzert für Viola, Flöte, Oboe, Trompete und Streichorchester von J. Seb. Bach. Programmusik: Elgar „Im Süden", Dvorak „Husitská", Weber „Rübezahl", Berlioz „Faust", Borodin „Steppenskizze", Liszt „Hunnenschlacht" und „Préludes", Svendsen „Carneval", Saint-Saëns „Totentanz" und Ponchielli „Gioconda". Männerchorwerke von Perfall, Wohlgemuth, Reiter, Reger („Über die Berge"), Schreck, Weinzierl, Volbach („Siegfrieds Brunnen") und Karl Bleyle („An den Mistral"). In einem Extrakonzert gelangte „Gloria" von J. L. Nicodé in einer für die Ausführenden sehr schmeichelhaften Ausführung unverkürzt zur ersten hiesigen Aufführung[1]. — Solisten: a. Gesang: Julia Culp,

---

[1]) Unser Referent war leider verhindert, der Aufführung beizuwohnen und uns, wie wir es gewünscht hatten, etwas ausführlicher über sie

Rita Arndt, Conrad Herwarth, Margarete Siems, Alfred Zippel, Curt Schade, Käte Steigerwald, Linus Uhlig, Eva Uhlmann und Margarete Frankenstein. (Arien und Lieder von Schubert, Brahms, Loewe, Leschetitzki, Cornelius, Schumann, Händel, Strauß, Bruch, Reger, Rebikoff, Berger, Wolf, Thomas, Verdi und E. H. Seyffardt). — b. Orgel: Bernhard Pfannstiehl (Ostermorgenphantasie von C. A. Fischer). — c. Harfe: Eva Elsasser (Konzertstück von N. v. Wilm). — d. Cello: Bruno Mann (Konzert D-dur von Haydn). — e. Violine: Heinrich Cobell (achtes Konzert von Spohr), Henry Prins und Arthur Schreiber (Doppelkonzert für Violine und Viola Es-dur von Mozart). — Der Musikverein (Franz Mayerhoff) brachte in seinem zweiten Abonnementskonzert Gabriel Pierne's „Kinderkreuzzug" (Solisten: Tilly Cahnbley-Hinken, Jeannette Grumbacher-de Jong, Albert Jungblut und Charles Robertson). — Eigene Abende gaben: Käte Ufert und Franz Mayerhoff (Lieder von Brahms, Grieg, Schumann, Hildach, Clutsam, Ufert, Sachs, Mayerhoff, Meyerbeer), Minnie Nast und Eugen Richter (Lieder von Strauß und Wolf, Klavierwerke von Bach, Liszt, Beethoven und Chopin). Das nordische Vokaltrio (Schirmer-Koch-Koch) wirkte im Lehrergesangvereinskonzert mit (Gesänge von Joh. Selmar, Thuille, van Rennes und Patrik Gillenhammer). — Kirchenmusik: St. Jacobus (Franz Mayerhoff): J. S. Bachs Kantaten „Christ lag in Todesbanden", „Ich will den Kreuzstab" und „Nun lob' mein Seel'" und Andreas Hammerschmidts „O Herr Jesus Christus". (Orgel: Eugen Richter; Bariton: Alfred Kase.) Chöre von Dulisius, Strattner, Bemmann, Grieg und Winkler; d-moll-Konzert für Orgel von Friedemann Bach (Bernhard Pfannstiehl), Violinsoli von Corelli und Bach (Philipp Werner) und Sologesänge verschiedener Meister (Toni Volkmann); — St. Lucas (Georg Stolz), Bach: h-moll-Messe (Solisten: Keldorfer, Rebhuhn, Seibt, Herwarth und Rickborn). Oskar Hoffmann

CHICAGO: Das Thomas-Orchester unter Leitung von Friedrich Stock gab eine Aufführung von Strauß' „Symphonia Domestica", der ein von Wilhelm Middelschulte gespieltes Orgelkonzert von Händel (F-dur) voranging. Wohl war es ein schneidender Kontrast, dem friedlich-gemütlichen Orgelkonzert die musikalisch inszenierten und zwar keineswegs friedfertigen häuslichen Erlebnisse folgen zu lassen, als bräche aus heiter ruhigem Himmel ein urplötzlich Gewitter moderner Instrumentalkunst. Doch, um bei dem Gleichnis einmal zu bleiben, von dem luftreinigenden frischen Ozon eines Gewitters merkte man nach Anhören des Straußschen Opus nichts, vielmehr verließ man den Konzertsaal mit dem Gefühl der drückenden Beklemmung, daß hier das Äußerste erreicht sei, wohin Kunst sich wagen dürfe, ohne in die Unnatürlichkeit zu verfallen. Also zurück zum frischen, freien Luftzug gesunder Natürlichkeit, demgegenüber das mit so großartiger Instrumentation und mit so wunderbarer Filigranarbeit der Fugenmotive ausgestattete Werk doch nur das Gefühl hinterläßt, als sehne man sich nach einem langausgehaltenen reinen Mozartschen C-dur-Akkord. War das Werk keineswegs befriedigend, so leistete das verstärkte Orchester (statt der acht Hörner waren es freilich nur sechs) ganz bedeutendes in der Durchführung der schwierigen Tonschöpfung, die obendrein der Reisekonzerte des Orchesters wegen in nur wenigen Proben fertiggestellt wurde. — Raffinierte Kraftanhäufung auf Kosten der musikalischen Schönheit scheint ja wohl das Idol der Modernen zu sein. Erst im vorigen Konzert hatten wir ein solches Werk, eine Komposition: Symphonischer Prolog zu „William Ratcliff" von Frank van der Stucken, der seine Schöpfung selbst dirigierte. Reich instrumentiert, stellenweise etwas grobmassiv, ist die Komposition nicht ohne musikalische Schönheit; doch was soll bei Effektstellen die Einführung eines extragroßen Klavieres, das in den Arpeggiopassagen mit der Harfe ein Wettrennen veranstaltet? Die Differenz in der beiderseitigen Tonschwingung wurde durch ein gleichzeitig sehr kräftig geschlagenes Tamtam glücklich verdeckt. — Der Solistenkonzerte hatten wir eine große Menge. Fannie Bloomfield-Zeisler spielte mit großem Beifall das Mendelssohnkonzert No. 1, g-moll. Paderewski tritt am 10. April im Beethovenkonzert (No. 5, Es-dur) auf. Eugen Käuffer

CINCINNATI: Die Serie der Gastspielkonzerte wurde durch die Besuche des New Yorker Symphonieorchesters unter Walter Damrosch, des Bostoner unter Muck und des Pittsburger Orchesters unter Paur fortgesetzt und beschlossen. Die Vorzüge des Bostoner Orchesters, das ohne Solisten konzertierte, näher zu beleuchten, erscheint überflüssig. Die festbegründete Virtuosität des Zusammenspiels wird als unantastbarer Besitz noch manchen Dirigentenwechsel und Austausch von Einzelkräften überdauern. Trotzdem muß man dem Orchester wieder eine permanentere Besetzung des Dirigentenpostens wünschen. Gar zu leicht löst in diesem Land das Interesse an der Persönlichkeit das sachliche ab. Das New Yorker Orchester hatte sich der Mitwirkung Fritz Kreislers versichert, der das Brahmssche Konzert mit bezwingender Künstlerschaft spielte. Es unterlaufen ihm gelegentliche Härten durch allzu straff gespannte Rhythmisierungen, aber welche Meisterschaft verrät diese technisch wie geistig erschöpfende Wiedergabe! Es war die einzige Solistengroßtat dieser Konzerte. Man darf nicht verhehlen, daß Damrosch, wie gewöhnlich, vortrefflich begleitete, und daß die Orchestervorträge — Wagnersche Bruchstücke hauptsächlich — außerordentlich gefielen. Überraschend war die Verbesserung in den Leistungen des Pittsburger Orchesters. Hat der Beginn der musikalischen Saison gelehrt, wie schnell ein gutes Orchester unter einem

———

zu berichten. Die „Chemnitzer Neuesten Nachrichten" schrieben u. a.: „... das Sturm- und Sonnenlied ‚Gloria' von Nicodé wurde zu einem Siegeslied. Die Aufführung zu einer Festfeier ... Noch niemals ist ein Werk mit solchem Jubel aufgenommen worden ... Das Ganze zeigt, was uns die früher einzeln gebotenen Bruchstücke schon ahnen ließen und was das Studium der Partitur bestätigt, daß die Symphonie von Nicodé zur Höhen- und Gipfelkunst moderner Musik zu zählen ist ..." Redaktion der „Musik"

schlechten Dirigenten verlernt, so zeigte sich diesmal, wie viel und rasch ein sehr mittelmäßiges Orchester unter einem fähigen und begeisterten Leiter lernen kann. Klang und Zusammenspiel haben sich in erfreulichster Weise gehoben, und es muß betont werden, daß vielen erfahrenen Musikfreunden die beiden Konzerte der Pittsburger als die willkommensten der ganzen Serie erschienen. Die Leistungen gipfelten in einer ergreifenden und technisch vollendeten Wiedergabe von Strauß' „Tod und Verklärung". Im geistigen Erfassen und Wiedergeben dieses Werkes erscheint Paur ganz besonders bevorzugt. Er inspiriert nicht bloß sein Orchester, sondern auch den Zuhörer, und man übersieht gern seine eckigen Bewegungen über der glutvollen Aufrichtigkeit seines Wollens und Könnens. Der Baritonist de Gogorza bot sympathische Zugaben mit dem Vortrag Gluckscher und Massenet'scher Arien. Leider scheint auch der Tätigkeit Paurs und seines Orchesters in Pittsburg ein vorzeitiges Ziel gesetzt zu sein. Wie hier, scheitern auch dort die besten Bestrebungen an der Teilnahmslosigkeit der breiteren Masse, und, ändert sich die Lage nicht in letzter Stunde, so wird Pittsburg im nächsten Winter ohne Orchester sein. — Unsere eigenen Aussichten sind sehr trübe. Die dieswinterliche Gastspielserie auswärtiger Orchester schloß mit einem beträchtlichen Defizit ab, das aus den Taschen solcher, die's zwar können, bezahlt wird, aber man kann's diesen Leidträgern menschlich nachfühlen, daß sie sich für die Folge zu weiteren Taten nicht ermutigt fühlen. Unser Publikum will gar nicht für regelmäßige Musikpflege erzogen werden. Es kommt sich schon sehr musikalisch vor, wenn das Interesse und Konzentrationsvermögen alle zwei Jahre fünf Tage lang standhält. Dies bringt mich auf das nahende Mai-Festival, das vom 5. bis 9. Mai stattfindet, und dessen Vorbereitungen in vollem Gange sind. Leiter des Ganzen ist van der Stucken, der seit Oktober den Festchor unermüdlich drillt. Den orchestralen Teil übernimmt das Chicagoer Orchester unter Stock.

Louis Victor Saar

GRAZ: Alexander Heinemann gewährte ein eigenartiges psychologisches Erlebnis. Im Konzerte quälte er sich mit einer Heiserkeit ab — ebenso peinlich für ihn, wie für den Hörer; im Zugabenkonzerte sang er plötzlich wie ein Gott, frei von jeder Hemmung, denn er war an kein Programm mehr gebunden. Jubelnd verfolgte das Publikum diesen Sieg des Geistes über die Materie. — Am Palmsonntag führte der Akademische Wagner-Verein Dürers Passion mit Begleitung Bachscher Choräle auf: ein echtes Osterstimmungskonzert.

Dr. E. Decsey

KARLSRUHE: Im fünften Hoforchesterkonzert errang u. a. Kloses effektvoll instrumentierter „Elfenreigen" und Berlioz' glänzende Ouvertüre „Le Carnaval romain" lebhaften Beifall. Den breitesten Raum des letzten Konzerts nahm Beethovens „Neunte" ein, deren chorische und instrumentale Wiedergabe unter Alfred Lorentz, dem verdienten Leiter der sechs Konzerte, im ganzen eine wohlbefriedigende war. — Von Pianisten hörten wir den ausgezeichneten Frederic Lamond, den temperamentvollen E. v. Dohnányi und den technisch wie musikalisch gleich tüchtigen Mayer-Mahr. Florian Zajic bestätigte erneut seinen guten Ruf als trefflicher Geiger, und Pablo Casals hatte als vorzüglicher Cellist wiederum starken Erfolg. — Der Bach-Verein brachte unter Max Brauer im zehnten Konzert eine stilgetreue und in allen Stücken wohlgelungene Wiedergabe der „Matthäuspassion".

Franz Zureich

KÖNIGSBERG i. Pr.: Zum drittenmal berichte ich Ihnen an dieser Stelle über musikalische Ereignisse der preußischen Krönungsstadt — Vorkommnisse, die eigentlich immer nur lokale Bedeutung haben. Doch halt: Liszts „Faust"-Symphonie ließ Ernst Wendel mit seinem unerschrocknen Musikverein zum erstenmal ... in Königsberg erklingen. Ein Kommentar zu dieser Aufführung, die fünfzig Jahre hinter dem Entstehen des im übrigen Deutschland längst zum künstlerischen Gemeingut erhobenen Werkes nachhinkte, ist wohl überflüssig. Die bezeichnende Erscheinung für den Rückstand des hiesigen Musiklebens erfährt auch durchaus keine Beschönigung, wenn ich melden kann, daß in den drei letzten Symphoniekonzerten Strauß' „Till", Bruckners Fünfte und endlich Regers Hiller-Variationen unter Brode aufgeführt wurden: sind doch das alles für hier nur mitleidig geduldete Moderne. Daß somit auch Max Regers persönliches Erscheinen mit Henri Marteau mehr einen Sensationstaumel, denn ein innerliches Miterlebnis bedeutet, ist klar. Zu den herben, leidensvollen Variationen über das Hillerthema bildet als musica da camera Regers Suite im alten Stil ein seltsames Seitenstück. Marteau meißelte vorher noch eine der polyphonen Solosonaten. — Am Abend, da Reisenauer kommen sollte, um uns am Flügel zu dichten, kam statt seiner, der nun vor Königsbergs Festungsmauern auf dem Friedhof schlummert, Germaine Schnitzer und zerstörte durch ihr wildes Gepauke auch den kleinsten Rest von Pietät. Aber bald folgten Halir und Genossen, die noch Georg Schumann mitbrachten und sein fesselndes, formschönes, klanggesättigtes Klavierquartett f-moll dazu. — Daß Ysaye geigte, braucht bloß konstatiert zu werden. — Helene Staegemann verirrte sich mit ihrer Kleinkunst in ein großes Konzert. — Artur Schnabel bereitete uns ein unvergeßliches Erlebnis mit der schlechthin unbeschreiblichen Nachschaffung von Brahms' d-moll Konzert. — Noch ist von einem erquickenden Fund zu sagen, den man in Wendels letzter Quartettsoirée machte: einem Streichquartett von Richard Fricke-Insterburg, op. 1, von Joachim preisgekrönt, das sich selbst aber durch seine urgesunde melodische Frische, durch den Esprit seines Scherzo und die mühelose Gewandtheit von Form und Klangordnung krönt.

Rudolf Kastner

LEMBERG: Ludomir Różycki, ein das „Junge Polen" repräsentierender, hochmoderner Tonsetzer, führte in einem außerordentlichen Konzerte des Galizischen Musikvereines eigene Kompositionen vor. In der neuesten Schule ausgebildet, erbrachte Różycki sowohl in seinen symphonischen Dichtungen („Twardowski", „Der Hofnarr", „Boleslaw Smialy"), in seinen Klavierstücken (Ballade C-dur, Fantaisie, Impromptu,

Rita Arndt, Conrad Herwarth, Margarete Siems, Alfred Zippel, Curt Schade, Käte Steigerwald, Linus Uhlig, Eva Uhlmann und Margarete Frankenstein. (Arien und Lieder von Schubert, Brahms, Loewe, Leschetitzki, Cornelius, Schumann, Händel, Strauß, Bruch, Reger, Rebikoff, Berger, Wolf, Thomas, Verdi und E. H. Seyffardt). — b. Orgel: Bernhard Pfannstiehl (Ostermorgenphantasie von C. A. Fischer). — c. Harfe: Eva Elsasser (Konzertstück von N. v. Wilm). — d. Cello: Bruno Mann (Konzert D-dur von Haydn). — e. Violine: Heinrich Cobell (achtes Konzert von Spohr), Henry Prins und Arthur Schreiber (Doppelkonzert für Violine und Viola Es-dur von Mozart). — Der Musikverein (Franz Mayerhoff) brachte in seinem zweiten Abonnementskonzert Gabriel Pierne's „Kinderkreuzzug" (Solisten: Tilly Cahnbley-Hinken, Jeannette Grumbacher-de Jong, Albert Jungblut und Charles Robertson). — Eigene Abende gaben: Käte Ufert und Franz Mayerhoff (Lieder von Brahms, Grieg, Schumann, Hildach, Clutsam, Ufert, Sachs, Mayerhoff, Meyerbeer), Minnie Nast und Eugen Richter (Lieder von Strauß und Wolf, Klavierwerke von Bach, Liszt, Beethoven und Chopin). Das nordische Vokaltrio (Schirmer-Koch-Koch) wirkte im Lehrergesangvereinskonzert mit (Gesänge von Joh. Selmar, Thuille, van Rennes und Patrik Gillenhammer). — Kirchenmusik: St. Jacobus (Franz Mayerhoff): J. S. Bachs Kantaten „Christ lag in Todesbanden", „Ich will den Kreuzstab" und „Nun lob' mein Seel'" und Andreas Hammerschmidts „O Herr Jesus Christus". (Orgel: Eugen Richter; Bariton: Alfred Kase.) Chöre von Dulisius, Strattner, Bemmann, Grieg und Winkler; d-moll-Konzert für Orgel von Friedemann Bach (Bernhard Pfannstiehl), Violinsoli von Corelli und Bach (Philipp Werner) und Sologesänge verschiedener Meister (Toni Volkmann); — St. Lucas (Georg Stolz), Bach: h-moll-Messe (Solisten: Keldorfer, Rebbuhn, Seibt, Herwarth und Rickborn). Oskar Hoffmann

CHICAGO: Das Thomas-Orchester unter Leitung von Friedrich Stock gab eine Aufführung von Strauß' „Symphonia Domestica", der ein von Wilhelm Middelschulte gespieltes Orgelkonzert von Händel (F-dur) voranging. Wohl war es ein schneidender Kontrast, dem friedlich-gemütlichen Orgelkonzert die musikalisch inszenierten und zwar keineswegs friedfertigen häuslichen Erlebnisse folgen zu lassen, als bräche aus heiter ruhigem Himmel ein urplötzlich Gewitter moderner Instrumentalkunst. Doch, um bei dem Gleichnis einmal zu bleiben, von dem luftreinigenden frischen Ozon eines Gewitters merkte man nach Anhören des Strauß-schen Opus nichts, vielmehr verließ man den Konzertsaal mit dem Gefühl der drückenden Beklemmung, daß hier das Äußerste erreicht sei, wohin Kunst sich wagen dürfe, ohne in die Unnatürlichkeit zu verfallen. Also zurück zum frischen, freien Luftzug gesunder Natürlichkeit, demgegenüber das mit so großartiger Instrumentation und mit so wunderbarer Filigranarbeit der Fugenmotive ausgestattete Werk doch nur das Gefühl hinterläßt, als sehne man sich nach einem langausgehaltenen reinen Mozartschen C-dur-Akkord. War das Werk keineswegs befriedigend, so leistete das verstärkte Orchester (statt der acht Hörner waren es freilich nur sechs) ganz bedeutendes in der Durchführung der schwierigen Tonschöpfung, die obendrein der Reisekonzerte des Orchesters wegen in nur wenigen Proben fertiggestellt wurde. — Raffinierte Kraftanhäufung auf Kosten der musikalischen Schönheit scheint ja wohl das Idol der Modernen zu sein. Erst im vorigen Konzert hatten wir ein solches Werk, eine Komposition: Symphonischer Prolog zu „William Ratcliff" von Frank van der Stucken, der seine Schöpfung selbst dirigierte. Reich instrumentiert, stellenweise etwas grobmassiv, ist die Komposition nicht ohne musikalische Schönheit; doch was soll bei Effektstellen die Einführung eines extragroßen Klavieres, das in den Arpeggiopassagen mit der Harfe ein Wettrennen veranstaltet? Die Differenz in der beiderseitigen Tonschwingung wurde durch ein gleichzeitig sehr kräftig geschlagenes Tamtam glücklich verdeckt. — Der Solistenkonzerte hatten wir eine große Menge. Fannie Bloomfield-Zeisler spielte mit großem Beifall das Mendelssohnkonzert No. 1, g-moll. Paderewski tritt am 10. April im Beethovenkonzert (No. 5, Es-dur) auf. Eugen Käuffer

CINCINNATI: Die Serie der Gastspielkonzerte wurde durch die Besuche des New Yorker Symphonieorchesters unter Walter Damrosch, des Bostoner unter Muck und des Pittsburger Orchesters unter Paur fortgesetzt und beschlossen. Die Vorzüge des Bostoner Orchesters, das ohne Solisten konzertierte, näher zu beleuchten, erscheint überflüssig. Die festbegründete Virtuosität des Zusammenspiels wird als unantastbarer Besitz noch manchen Dirigentenwechsel und Austausch von Einzelkräften überdauern. Trotzdem muß man dem Orchester wieder eine permanentere Besetzung des Dirigentenpostens wünschen. Gar zu leicht löst in diesem Land das Interesse an der Persönlichkeit das sachliche ab. Das New Yorker Orchester hatte sich der Mitwirkung Fritz Kreislers versichert, der das Brahmssche Konzert mit bezwingender Künstlerschaft spielte. Es unterlaufen ihm gelegentliche Härten durch allzu straff gespannte Rhythmisierungen, aber welche Meisterschaft verrät diese technisch wie geistig erschöpfende Wiedergabe! Es war die einzige Solistengroßtat dieser Konzerte. Man darf nicht verhehlen, daß Damrosch, wie gewöhnlich, vortrefflich begleitete, und daß die Orchestervorträge — Wagnersche Bruchstücke hauptsächlich — außerordentlich gefielen. Überraschend war die Verbesserung in den Leistungen des Pittsburger Orchesters. Hat der Beginn der musikalischen Saison gelehrt, wie schnell ein gutes Orchester unter einem

---

zu berichten. Die „Chemnitzer Neuesten Nachrichten" schrieben u. a.: „... das Sturm- und Sonnenlied ‚Gloria' von Nicodé wurde zu einem Siegeslied. Die Aufführung zu einer Festfeier ... Noch niemals ist ein Werk mit solchem Jubel aufgenommen worden ... Das Ganze zeigt, was uns die früher einzeln gebotenen Bruchstücke schon ahnen ließen und was das Studium der Partitur bestätigt, daß die Symphonie von Nicodé zur Höhen- und Gipfelkunst moderner Musik zu zählen ist ..." Redaktion der „Musik"

schlechten Dirigenten verlernt, so zeigte sich diesmal, wie viel und rasch ein sehr mittelmäßiges Orchester unter einem fähigen und begeisterten Leiter lernen kann. Klang und Zusammenspiel haben sich in erfreulichster Weise gehoben, und es muß betont werden, daß vielen erfahrenen Musikfreunden die beiden Konzerte der Pittsburger als die willkommensten der ganzen Serie erschienen. Die Leistungen gipfelten in einer ergreifenden und technisch vollendeten Wiedergabe von Strauß' „Tod und Verklärung". Im geistigen Erfassen und Wiedergeben dieses Werkes erscheint Paur ganz besonders bevorzugt. Er inspiriert nicht bloß sein Orchester, sondern auch den Zuhörer, und man übersieht gern seine eckigen Bewegungen über der glutvollen Aufrichtigkeit seines Wollens und Könnens. Der Baritonist de Gogorza bot sympathische Zugaben mit dem Vortrag Gluckscher und Massenet'scher Arien. Leider scheint auch der Tätigkeit Paurs und seines Orchesters in Pittsburg ein vorzeitiges Ziel gesetzt zu sein. Wie hier, scheitern auch dort die besten Bestrebungen an der Teilnahmslosigkeit der breiteren Masse, und, ändert sich die Lage nicht in letzter Stunde, so wird Pittsburg im nächsten Winter ohne Orchester sein. — Unsere eigenen Aussichten sind sehr trübe. Die dieswinterliche Gastspielserie auswärtiger Orchester schloß mit einem beträchtlichen Defizit ab, das aus den Taschen solcher, die's zwar können, bezahlt wird, aber man kann's diesen Leidträgern menschlich nachfühlen, daß sie sich für die Folge zu weiteren Taten nicht ermutigt fühlen. Unser Publikum will gar nicht für regelmäßige Musikpflege erzogen werden. Es kommt sich schon sehr musikalisch vor, wenn das Interesse und Konzentrationsvermögen alle zwei Jahre fünf Tage lang standhält. Dies bringt mich auf das nahende Mai-Festival, das vom 5. bis 9. Mai stattfindet, und dessen Vorbereitungen in vollem Gange sind. Leiter des Ganzen ist van der Stucken, der seit Oktober den Festchor unermüdlich drillt. Den orchestralen Teil übernimmt das Chicagoer Orchester unter Stock.

Louis Victor Saar

GRAZ: Alexander Heinemann gewährte ein eigenartiges psychologisches Erlebnis. Im Konzerte quälte er sich mit einer Heiserkeit ab — ebenso peinlich für ihn, wie für den Hörer; im Zugabenkonzerte sang er plötzlich wie ein Gott, frei von jeder Hemmung, denn er war an kein Programm mehr gebunden. Jubelnd verfolgte das Publikum diesen Sieg des Geistes über die Materie. — Am Palmsonntag führte der Akademische Wagner-Verein Dürers Passion mit Begleitung Bachscher Choräle auf: ein echtes Osterstimmungskonzert.

Dr. E. Decsey

KARLSRUHE: Im fünften Hoforchesterkonzert errang u. a. Kloses effektvoll instrumentierter „Elfenreigen" und Berlioz' glänzende Ouvertüre „Le Carnaval romain" lebhaften Beifall. Den breitesten Raum des letzten Konzerts nahm Beethovens „Neunte" ein, deren chorische und instrumentale Wiedergabe unter Alfred Lorentz, dem verdienten Leiter der sechs Konzerte, im ganzen eine wohlbefriedigende war. — Von Pianisten hörten wir den ausgezeichneten Frederic Lamond, den temperamentvollen E. v. Dohnányi und den technisch wie musikalisch gleich tüchtigen Mayer-Mahr. Florian Zajic bestätigte erneut seinen guten Ruf als trefflicher Geiger, und Pablo Casals hatte als vorzüglicher Cellist wiederum starken Erfolg. — Der Bach-Verein brachte unter Max Brauer im zehnten Konzert eine stilgetreue und in allen Stücken wohlgelungene Wiedergabe der „Matthäuspassion".

Franz Zureich

KÖNIGSBERG i. Pr.: Zum drittenmal berichte ich Ihnen an dieser Stelle über musikalische Ereignisse der preußischen Krönungsstadt — Vorkommnisse, die eigentlich immer nur lokale Bedeutung haben. Doch halt: Liszts „Faust"-Symphonie ließ Ernst Wendel mit seinem unerschrocknen Musikverein zum erstenmal ... in Königsberg erklingen. Ein Kommentar zu dieser Aufführung, die fünfzig Jahre hinter dem Entstehen des im übrigen Deutschland längst zum künstlerischen Gemeingut erhobenen Werkes nachhinkte, ist wohl überflüssig. Die bezeichnende Erscheinung für den Rückstand des hiesigen Musiklebens erfährt auch durchaus keine Beschönigung, wenn ich melden kann, daß in den drei letzten Symphoniekonzerten Strauß' „Till", Bruckners Fünfte und endlich Regers Hiller-Variationen unter Brode aufgeführt wurden: sind doch das alles für hier nur mitleidig geduldete Moderne. Daß somit auch Max Regers persönliches Erscheinen mit Henri Marteau mehr einen Sensationstaumel, denn ein innerliches Miterlebnis bedeutet, ist klar. Zu den herben, leidensvollen Variationen über das Hillerthema bildet als musica da camera Regers Suite im alten Stil ein seltsames Seitenstück. Marteau meißelte vorher noch eine der polyphonen Solosonaten. — Am Abend, da Reisenauer kommen sollte, um uns am Flügel zu dichten, kam statt seiner, der nun vor Königsbergs Festungsmauern auf dem Friedhof schlummert, Germaine Schnitzer und zerstörte durch ihr wildes Gepauke auch den kleinsten Rest von Pietät. Aber bald folgten Halir und Genossen, die noch Georg Schumann mitbrachten und sein fesselndes, formschönes, klanggesättigtes Klavierquartett f-moll dazu. — Daß Ysaye geigte, braucht bloß konstatiert zu werden. — Helene Staegemann verirrte sich mit ihrer Kleinkunst in ein großes Konzert. — Artur Schnabel bereitete uns ein unvergeßliches Erlebnis mit der schlechthin unbeschreiblichen Nachschaffung von Brahms' d-moll Konzert. — Noch ist von einem erquickenden Fund zu sagen, den man in Wendels letzter Quartettsoirée machte: einem Streichquartett von Richard Fricke-Insterburg, op. 1, von Joachim preisgekrönt, das sich selbst aber durch seine urgesunde melodische Frische, durch den Esprit seines Scherzo und die mühelose Gewandtheit von Form und Klangordnung krönt.

Rudolf Kastner

LEMBERG: Ludomir Różycki, ein das „Junge Polen" repräsentierender, hochmoderner Tonsetzer, führte in einem außerordentlichen Konzerte des Galizischen Musikvereines eigene Kompositionen vor. In der neuesten Schule ausgebildet, erbrachte Różycki sowohl in seinen symphonischen Dichtungen („Twardowski", „Der Hofnarr", „Boleslaw Smialy"), in seinen Klavierstücken (Ballade C-dur, Fantaisie, Impromptu,

Legende), als auch in seinen Liedern den vollen Beweis eines echten Könnens und eines wirklich bedeutenden Talents. — Der Musikverein brachte an Novitäten den „Valse triste“ von Sibelius und Wagners „Polonia“-Ouvertüre. Frl. Loewenhoff machte uns mit Mac Dowell's d-moll Klavierkonzert bekannt. Großen Beifall errang die Pianistin Marguerite Melville, besonders durch die Wiedergabe ihrer Violinsonate g-moll op. 6. (Violine W. Kochański). Außerdem hörten wir alte Bekannte: Huberman, Friedman, Ysaye, die „Société d'instruments anciens“ und Demuth.

Alfred Plohn

LONDON: Die Symphoniekonzerte unserer verschiedenen Orchestergesellschaften brachten trotz ihrer großen Zahl nichts Neues, und nur die gleichmäßige Vorzüglichkeit der Ausführung verdient hervorgehoben zu werden. Unter den Virtuosen, die in ihnen auftraten, war es namentlich Mischa Elman, der stets das Haus bis zum letzten Plätzchen füllte, und dessen bewunderungswürdiges Spiel während des letzten Jahres eine Vertiefung erfahren hat, die ihn zu einem hervorragenden Interpreten unserer klassischen Meister macht. — Einer der jungen „britischen“ Komponisten (britisch, da er in England geboren, dabei aber deutscher Abstammung ist), Henry E. Geehl, trat in einem eigenen, höchst erfolgreichen Konzerte hervor, dessen ganzes Programm bis auf die Lisztsche Rhapsodie Nr. 12 und Tchaikowsky's Variationen über ein Rokoko-Thema für Cello, das von Ludwig Lebell mit wunderbarer Technik und künstlerischem Verständnis gespielt wurde, aus eigenen Kompositionen bestand. Der junge Komponist, der auf der „Guildhall School of Music“ studierte, hat sich bereits als Schüler durch die vom Patrons' Fund zur Aufführung gebrachten Orchesterstücke „Suite Espagnole“ und „Im Harzgebirge“ vorteilhaft bekannt gemacht. In seinem Konzert hörten wir nun ein Trio Concertant für Klavier, Violine und Cello und eine Suite für Violine und Klavier, die weit über dem Mittelmäßigen stehen; das gesangreiche Andante und das fugierte Schlußallegro mit der vortrefflichen Durchführung des scharfgeprägten Themas in dem Trio verdienen besonders erwähnt zu werden. Sehr beachtenswert sind auch die „Comedy Ouverture“ für Orchester und einige der zum Vortrag gelangten durchweg hübschen Lieder, von denen insbesondere „If all the Stars were Diamonds“ und „Good night, Dear Heart“ und „Springtime blessed“ hervorgehoben werden müssen. Die Begleitung dieser Lieder bewegt sich auch außerhalb der üblichen Bahnen und ist äußerst charakteristisch. Der Konzertgeber zeigte sich in dem Vortrage von Liszts Rhapsodie und zwei eigenen Klavierstücken sowie auch als Begleiter als vollendeter Pianist.

a. r.

MAGDEBURG: Reiche Frucht trägt hier immer die Vereinigung unserer beiden größten gemischten Chöre: des Reblingschen Kirchengesangvereins und des Brandtschen Gesangvereins zu gemeinsamen künstlerischen Taten, in deren Direktion die beiden Dirigenten Fritz Kauffmann und Prof. Brandt abwechseln. Am Charfreitag abend dirigierte Fritz Kauffmann in der Johanniskirche die Matthäuspassion Bachs und zwar nach der Originalpartitur. Dieser geweihte Charfreitagszauber der protestantischen Kirche, diese erschütternde Heilandsklage wirkte in der Originalfassung tief und mächtig. Vieles neue und noch nie gehörte Edle und Ursprüngliche fiel ins Gehör. Wie ist dies alles so einfach gehalten, so rein in den Gegensätzen, so wunderbar in den Wirkungen! Die beiden großen Chöre im bewegten Gegeneinander; die kleineren Solostimmen von hierher, von dorther — die ganze tiefe Perspektive des Mysteriums von Golgatha wurde offenbar. Der Klavierklang nahm sich zu den Rezitativen wie etwas Vertrautes, Selbstverständliches aus; Orchester und Chorklang hoben sich um so wirksamer von ihm ab, die Orgel erschien nun erst ganz in ihre Königinnen-Rechte eingesetzt. Der Erfolg war vollkommen. Solistisch waren an der Aufführung beteiligt die Herren Lederer (Jesus), A. v. Fossard (Evangelist), Weidenhagen (Orgel), Wilcke (Klavier), sowie die Damen Meta Mertens und Gina Goetz.

Max Hasse

MAINZ: Das letzte Symphoniekonzert der städtischen Kapelle brachte neben Hugo Wolfs wiederum sehr beifällig aufgenommener „Italienischer Serenade“ als Haupt- und Schlußnummer die Lisztsche „Faust-Symphonie“. Emil Steinbach hatte dem Werke eine sehr liebevolle Einstudierung zuteil werden lassen und namentlich den Schlußsatz in eindrucksvollster und wirksamster Weise herausgearbeitet. Das Tenorsolo in dem von dem gesamten männlichen Opernpersonal unterstützten Schlußchor sang Felix Senius, dessen weiches, sympathisches Organ auch in der bekannten Tenorarie aus „Cosi fan tutte“ und in dem Bachschen „Quoniam tu“ zu bester Geltung kam. — Die Liedertafel beschloß die Saison mit einem Richard Strauß-Abend, dessen Leitung der Komponist selbst übernommen hatte. Zur Aufführung gelangten die symphonischen Dichtungen „Don Juan“ und „Tod und Verklärung“, die Chorwerke „Wanderers Sturmlied“ und der 16stimmige „Abend“ (dieser unter Leitung des neuen Liedertafeldirigenten Otto Naumann), sowie eine Anzahl Lieder, um deren Wiedergabe sich Anna Kämpfert aus Frankfurt außerordentlich verdient machte. Den Haupterfolg hatten die beiden Orchesterwerke, die die erheblich verstärkte städtische Kapelle unter des Komponisten anfeuernder Leitung mit seltener Frische und Begeisterung zum Vortrag brachte. Die Chöre standen trotz eifrigsten Studiums nicht ganz auf der Höhe ihrer Aufgabe und ließen namentlich bei dem (eigentlich a cappella geschriebenen, aber von Strauß selbst mit der Orgel unterstützten) „Abend“ in bezug auf Intonationsreinheit gar mancherlei zu wünschen übrig. — Am Gründonnerstag und Karfreitag fanden noch zwei Volksaufführungen der Sgambatischen „Missa da Requiem“ (Billett einschließlich Garderobegeld 40 Pf.) statt.

F. Keiser

MANNHEIM: Musikdirektor Haenlein stellte in einem Orgelkonzerte Bach und Reger in der Weise einander gegenüber, daß vor und nach einem Choral im Bachschen Tonsatze (vom Verein für klassische Kirchenmusik gesungen) je ein Vorspiel der beiden Meister aus älterer und neuester Zeit geboten ward. Auch

der Beiden Toccaten in d-moll wurden einander gegenübergestellt, und der junge Leipziger Tonsetzer bestand neben dem alten in allen Ehren. — Einen auserlesenen künstlerischen Genuß boten die Herren Fenten (Baß), Kutzschbach (Klavier) und Müller (Cello) mit einem Beethovenabend, der zwei Sonaten für Cello und Klavier, den Liederkreis „An die ferne Geliebte" und weitere Beethovenlieder in schlechterdings vollendeter Weise bot. — Diesem Abend ist ein weiterer für intime Musik an die Seite zu stellen, den Arthur Blaß, Solocellist Müller, Fritz Vogelstrom und Arthur Post gaben. Kompositionen von Wolf-Ferrari, Smetana, Sgambati, Raff, Schumann, Strauß und Godard — gute Kammermusik und gefällige Hausmusik in gediegener Ausführung — bildeten das Programm. — Im vierten Konzert des Philharmonischen Vereins waren Eugène Ysaye und Lula Mysz-Gmeiner die gefeierten Solisten. — In einem „Tamini"konzerte zeigte sich Otto Hasselbaum, ein Mannheimer, als stimmlich hervorragender, wenn auch künstlerisch noch nicht ausgereifter Tenor. Mit ihm waren Hilda Saxe (Klavier) und Rhoda von Glehn (Sopran) aus London gekommen, die beide ein gutes Können verrieten. Viel zum künstlerischen Erfolge des Abends trug die Mitwirkung des Hoftheaterorchesters unter Kutzschbachs feinsinniger Leitung bei. — Einen Max Bruch-Abend (auch unter Mitwirkung des Hoftheaterorchesters) gab Karl Zuschneid, der Direktor der Hochschule für Musik; Vorträge instrumentaler und vokaler Musik wechselten miteinander. — Ein Volkskonzert, in dem 17 hiesige Männergesangvereine mit etwa 800 Sängern unter Herrn von Bielings Leitung nur Gesamtchöre zum Vortrage brachten und Adolf Müller-Frankfurt mit Frau Rocke-Heindl den solistischen Teil übernommen hatten, war von einigen Tausenden besucht. — Ein künstlerisch vollendetes Konzert bot der Lehrergesangverein, der unter C. Weidts impulsiver Leitung nur Chöre a cappella mustergültig zum Vortrage brachte. Sehr gefeiert wurde die Solistin des Abends, Auguste Bopp-Glaser (Stuttgart). — Die eigentliche Saison schloß der Musikverein mit seiner Karfreitagsaufführung glänzend ab. Hofkapellmeister Kutzschbach brachte das „Requiem" von Berlioz zur grandiosen Wiedergabe. Das „Tuba mirum" war von erschütternder Wirkung. Chor und Orchester, auch Fritz Vogelstrom als Solist, boten in der Tat Hervorragendes, zum größten Teile das Verdienst Kutzschbachs, der großzügig und sieghaft dirigierte.

K. Eschmann

NÜRNBERG: Die letzten Gäste, die uns erfreuten, waren die Böhmen, deren Vollendung zu rühmen fast trivial wirkt. — Ottilie Metzger-Froitzheim hätte noch eindringlicher wirken können, wenn sie ein besseres Programm gewählt hätte. Sie sang im Philharmonischen Verein, in dem eine mittelmäßige Aufführung der Beethovenschen Siebenten und der „Fee Mab" nicht aufgewogen werden konnte durch eine hübsche Wiedergabe von Schillings' Vorspiel zu „Ingwelde" (2. Akt). Sehr schön dagegen brachte Wilhelm Bruch die Neunte von Anton Bruckner heraus. Es tat einem wohl, sich von dem zweifellos begabten Dirigenten wieder imponieren lassen zu können. — Als die Geschwister Svärdström Soli, Duette, Terzette und Quartette sangen, verlebte man einen ganz netten Abend, nur durfte man hohe Kunst nicht suchen. — DasKonzert des Bachvereins unter Richard Mors' sicherer Leitung brachte Bachs Motette „Singet dem Herrn" imponierend heraus; im gleichen Konzert spielte Fritz Hirt ganz wundervoll, nur die Sopranistin, Hedwig Volck, war durch eine starke Heiserkeit gehindert, ihre ernste Kunst voll entfalten zu können. — Der Verein für klassischen Chorgesang schwang sich unter Dorners Dirigentenstab zu einer überaus glänzenden, technischen Leistung auf, als er Pierné's „Kinderkreuzzug" einführte. Dem Werk selbst muß ich jeden ernsten Wert absprechen. Ich kenne kaum ein oratorienmäßiges Werk, das so skrupellos auf den Effekt lossteuert, das in seinen textlichen Höhepunkten so flach und seicht und in allen Solopartieen so unwahr ist. Ich betone das ausdrücklich, weil wir unendlich höher stehende Werke deutscher Komponisten unaufgeführt lassen und einem Ausländer nachlaufen, dessen Reiz für die Dirigenten lediglich in der neuen Aufgabe der Kinderchöre liegen kann. Ein Oratorium ähnlicher Armut würde in Frankreich niemals Dirigenten und Publikum finden.

Dr. Flatau

ST. PETERSBURG: Das letzte russische Symphoniekonzert im großen Saale des Konservatoriums brachte unter Felix Blumenfelds Leitung ein ebenso fesselndes wie gehaltvolles Programm. Für jedermanns Geschmack mag freilich Joseph Wihtol's geistvolle Ouvertüre, deren poetischer Stoff einem lettischen Märchen entnommen ist, nicht gewesen sein, desto mehr Sympathie brachte das große Auditorium der formschönen und interessanten Symphonie von Steinberg, einem hochbegabten Schüler Rimsky-Korssakow's, entgegen. Von Frau Skrjabin wurde das fis-moll-Klavierkonzert ihres Gatten musikalisch vortrefflich zu Gehör gebracht. Größeren Beifall noch erzielte die Künstlerin mit dem brillanten Vortrag der B-dur-Variationen über ein Thema von Glinka von Ljadow und zwei effektvollen Etüden von Skrjabin. — Ein Extra-Konzert des Petersburger Streichquartetts verlief in besonders animierter Weise. Lag es doch der Hörerschaft am Herzen, an dieser Stelle die mitwirkende Annette Essipow anläßlich ihres vierzigjährigen Künstlerjubiläums in enthusiastischen, nicht endenwollenden Beifallsmanifestationen zu feiern. Mit diesem Festkonzert will Rußlands genialste Pianistin ihre Konzertlaufbahn beschließen. — Die größte Hoffnung, einst eine zweite Essipow zu werden, hat die zehnjährige Pianistin und Komponistin Irene Eneri, die in zwei ausverkauften Konzerten durch ihr künstlerisch abgerundetes und natürlich empfundenes Spiel Sensation gemacht hat. — Kathleen Parlow und Joseph Achron, die in eigenen Konzerten unter Mitwirkung eines Orchesters unter Glazounows und Auers Leitung debütierten, beherrschen die Geige mit einer für ihre Jahre bewundernswerten Meisterschaft und spielen wie echte und rechte Musiker. — Um eine Aufführung des seit längerer Zeit nicht mehr gehörten Oratoriums „Messias" von Händel machte sich der St. Petri-Gesangverein unter Leitung von Prof. L. Homilius verdient. —

Die in diesem Winter stark grassierenden Klavierabende haben Drossdow und Romanowsky, Pianisten der Essipow'schen Schule, durch erfolgreiche Konzerte vermehrt. — Das glänzende Finale unserer winterlichen Konzertsaison bildeten wie üblich drei große Symphoniekonzerte im kaiserlichen Konservatorium mit Arthur Nikisch an der Spitze des Hoforchesters.

Bernhard Wendel

STRASSBURG: Der Reigen der Abonnementskonzerte schloß mit der wahrhaft klassischen Vorführung von Beethovens „Pastorale" unter unserm genialen Dirigenten Pfitzner; der Aufbau der Schlußsätze, besonders die geradezu dramatische Gestaltung des „Gewitters", war schlechthin unübertrefflich. Daneben wirkten Werke wie Berlioz' brutale „Korsar"-Ouvertüre und Thuilles Gelegenheitsfestmarsch als Lückenbüßer; auch die Solistin, Irma Koboth-München, machte im Konzertsaal mit etwas plumpem Liedervortrag keine gute Figur. — Im Tonkünstlerverein brachte ein von Benno Walter geführtes hiesiges Quartett mit Erfolg ein Werk seines Cellisten Mawet (Stil César Franck) sowie Weingartners Sextett zu Gehör, eins der bestgemachten Werke dieses „Durchaus-Komponisten", der zwar das Handwerkszeug — manchmal — wohl meistert, aber einer Kleinigkeit, nämlich der eigenen Erfindung, ermangelt. Aus ganz anderem Holz geschnitzt zeigt sich Pfitzner. Sein Frauenchorwerk mit Orchester „Der Blumen Rache" offenbart eine Feinsinnigkeit der Stimmungsmalerei, in der ihm kaum einer gleichkommt, ohne die billige Klischeearbeit der „Moderne", — Die Städtische Kammermusikvereinigung schloß mit Brahms' Sextett und einem schwermütigen Anton Arensky-Quartett „In memoriam Tschaikowsky's". — Orchestral gab es noch das dritte Volkskonzert — Beethovens Zweite, eine kurzatmige Volkmann-Serenade — unter Frieds etwas hastiger Leitung, einen „französischen" Abend der „Philharmonie" („Phädra"-Massenet, „Roi d'Ys"-Lalo usw.), eine poesielose Wiedergabe von Goldmarks unverdient vergessener „Ländlicher Hochzeit" vom Orchesterverein, der an einem unzulänglichen Dirigenten krankt, und einen heiteren Abend von Léhars „Wiener Tonkünstlerorchester", wobei der Autor der „Lustigen Witwe" einige ziemlich traurige Kompositionen vorbrachte. — In einem Liedertafelkonzert des Männergesangvereins bildete Beethovens köstliches Septett den Höhepunkt; recht gefällig erwies sich auch ein Oktett des hiesigen Komponisten Erb (Konzert des Emeritenvereins). — Einen Höhepunkt bildete noch die „Matthäuspassion" unter Prof. Münch, dem das Dramatische darin (sowie die Choräle) allerdings besser liegt als das mystische Helldunkel, solistisch gestützt von Kohmann-Frankfurt (Evangelist), Haas-Karlsruhe, Geist, (die Sopranistin, Frl. Dubau, Mühlhauser Opernsoubrette, ist keine Bachsängerin) und Frau Altmann-Straßburg (Alt). Allseitige Anerkennung fand diese auch in ihrem klassischen Liederabend, mit Schubert, Schumann („Frauenliebe") und Brahms („Ernste Gesänge" usw.). — Von Sängerinnen hörte man noch die vielversprechende hiesige Altistin Frl. Schönholtz, der nur noch der richtig „erweckende" Lehrmeister fehlt, die etwas soubrettistische Mezzosopranistin Frau Adels-von Münchhausen, und verschiedene, zum Teil detonierende, hiesige Neulinge. Auch mancherlei kleinere Vereine aller Art suchten das an sich hier recht rege Musikleben zu bereichern, freilich manchmal mehr quantitativ als qualitativ. — Als Orgelmeister zeigte sich Musikdirektor Rupp. — Mit einer frohen Hoffnung verlassen wir diese Saison und ihre Vorgänger, nämlich daß unter der Ägide von Hans Pfitzner für Straßburg eine neue Musikära anbrechen möge!

Dr. G. Altmann

STUTTGART: Im letzten Abonnementskonzert verabschiedete sich Dr. Obrist, der Gastdirigent dieses Winters, mit einigen sehr interessanten Gaben aus der französischen Unterhaltungskunst: Widor's zweite Suite aus „Conte d'Avril" hatte großen Erfolg; ebenso Charpentier's „Impressions d'Italie". Wo aber eine edlere musikalische Sprache um ihrer eigenen Gedanken willen geredet wird, reicht das Vermögen der Franzosen, wie es scheint, nicht recht zu: so ist Widor's dritte Symphonie für Orchester und Orgel (e-moll) gerade im orchestralen Teil nicht sonderlich bedeutend. Widor dirigierte übrigens selbst und erntete auch mit seinen glänzenden Orgelstücken lebhaften Beifall. Frl. Dennery aus Köln sang erfolgreich französische Arien. — Gegen Ende der Spielzeit häufen sich Chorkonzerte: der Neue Singverein (E. H. Seyffardt) gab den „Odysseus" von Bruch; desgleichen veranstaltete der Lehrergesangverein (S. de Lange) eine Bruchfeier; Szenen aus Bruchs „Frithjof" wählte der Stuttgarter Liederkranz (Förstler) für sein zweites Konzert. Der Kannstatter Schubertverein (Rückbeil) führte Haydns „Schöpfung" auf. Außerdem gaben Konzerte: die Sängergesellschaft „Akkord", die Stuttgarter Liedertafel, der Beamtensingchor. Am Karfreitag erschien Bachs Matthäuspassion im Verein für klassische Kirchenmusik, geleitet von S. de Lange. Das fünfte Konzert des Kannstatter Kurorchesters (Rückbeil) berücksichtigte Sibelius und Kaun; der letzte Kammermusik-Abend des Waghalter-Quartettes hielt sich ausschließlich an Brahms. — Zugunsten der Richard Wagner-Stipendien-Stiftung fand in der Stiftskirche die erste hiesige Aufführung des „Sonnenhymnus" und der „Graner Festmesse" von Liszt statt. Dr. Obrist, mit dieser Musik innig vertraut, dirigierte schwungvoll und brachte durch eine peinlich sorgfältige Vorbereitung eine sichere und höchst eindrucksvolle Wiedergabe zustande. Das Baritonsolo im Hymnus sang Herr Weil von der Hofoper mit prachtvoller Stimme; das Einzelquartett bildeten die Damen Dietz (aus Frankfurt) und Schönberger, die Herren Kanzow und Weil. Der künstlerische Erfolg stand leider im umgekehrten Verhältnis zum pekuniären (ganz im Gegensatz zu den „Christus"-Aufführungen von 1906); doch möge sich Dr. Benedict, dem wir diese wünschenswerten Ergänzungen unseres Konzertlebens verdanken, nicht entmutigen lassen, weitere anzuregen und durchzuführen. Zum schwächeren Besuch trug außer der Jahreszeit vielleicht bei, daß gleich noch zwei Konzerte folgten: die 100. Aufführung des Chorwerks von E. H. Seyffardt „Aus Deutschlands großer Zeit" und ein Bachkonzert zur Begründung eines Bachfonds, von





dem man die Mittel zur Pflege der Kantaten (namentlich im Gottesdienst) erhofft. — Im Orchesterverein brachte Rückbeil, zum erstenmal wiederholt, eine ansprechende, achtungswerte Symphonie von K. J. Schwab, dem früheren Dirigenten, der voriges Jahr als Kapellmeister in Danzig starb. Im letzten Konzert der Kannstatter Kurkapelle spielte Rückbeil ein eigenes neues Violinkonzert, dem wir Verbreitung wünschen und gönnen. Dr. Karl Grunsky

VERDEN (Aller): Von dem regen Kunstinteresse in unserer Stadt legten auch die letzten Darbietungen dieses Winters Zeugnis ab. Im Verein für Kunst und Wissenschaft brachten die Mitglieder der Kammermusik-Vereinigung für Blasinstrumente und Klavier der Königlichen Kapelle zu Hannover: Gabler, Fedisch, Oley, Klöpfel und Pianist Major, Quintette von Mozart, Beethoven und Verhey zu erschöpfender Auslegung. Beethovens Es-dur op. 16 wirkte wie eine Offenbarung. Es ist zu bedauern, daß diese Feinschmeckerkost selbst in großen Städten viel zu wenig gewürdigt wird. — Anna Zinkeisen ist eine würdige Rivalin Robert Kothes. Ihre zierliche, tadellos geschulte Stimme eignet sich vortrefflich zur Laute, die sie erstaunlich meistert. — Otto Schroeder vom Philharmonischen Orchester in Bremen ist ein tüchtiger Harfenspieler. — Der Oratorien-Verein brachte unter Leitung des Unterzeichneten Psalm 95 und Psalm 42 von Mendelssohn im Dom zur Aufführung, fand damit die ungeteilte Zustimmung der Kritik und erinnerte an der Schwelle der Hundertjahrfeier (3. Februar 1809) daran, daß man über den Modernen der Meister einer verflossenen Zeit nicht vergessen darf.

Ernst Dieckmann

WIEN: Eine höchst betrübende Aufführung von Bachs „Johannespassion" in den Gesellschaftskonzerten: schwunglos, unbelebt, im einzelnen bestenfalls trocken korrekt, oft nicht einmal das, so daß wirklich nur das formale Element der großen Schöpfung zur Geltung kam und das geistige gar nicht. Sicher, daß ein Werk gleich diesem nur dann seinem ganzen Wesen nach zum Klingen gebracht werden kann, wenn ungemein zahlreiche Proben jedem einzelnen Chorsänger nicht nur die technische Sicherheit gegeben haben, sondern vor allem das ergriffene Miterleben des Stofflichen und die Fähigkeit, jegliche dynamische Wendung mit seelischem Gehalt zu erfüllen. Davon war diesmal — und im letzten Sinn wohl hier noch niemals — die Rede. Es bleibe dahin gestellt, ob dem sicherlich sehr kultivierten und empfindenden Musiker Schalk das Verhältnis zu Bach fehlt, das solche Verlebendigung bis ins einzelne erst möglich macht, oder ob mangelnde Zeit die nötige Durchbildung — die übrigens auch den Solisten, Frau Durigo, Frau Bosetti und den Herren George Walter und Theodor Heß durchaus fehlte — verhinderte. Nur, daß man in beiden Fällen lieber auf die Aufführung verzichten sollte; schon deshalb, weil sie ein neues Vorbild zu jenem rein mechanischen Bach-Musizieren gibt, das die Erkenntnis der frommen Menschlichkeit des Meisters verwehrt und eine ganz falsche, zu sehr eingebürgerte Tradition fördert.

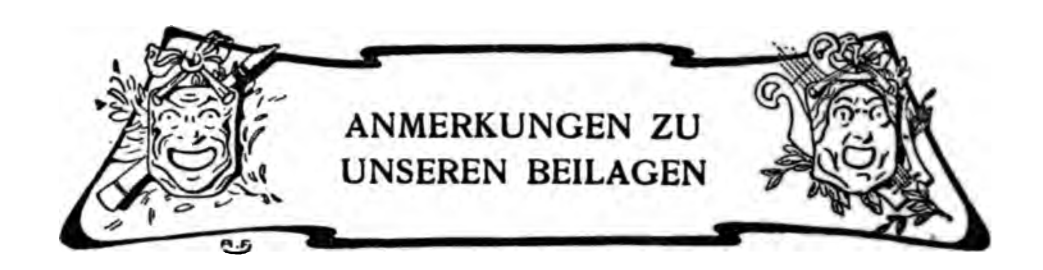
Richard Specht

WIESBADEN: Das sechste Konzert im Hoftheater brachte eine Aufführung von Strauß' „Taillefer", einem Werk, das hier mehr kühles Staunen als warme Anteilnahme hervorrief. — Im dritten Cäcilienkonzert hörten wir die „Matthäus-Passion", deren Partitur Kogel in vielen Teilen einer dankenswerten „reinigenden" Bearbeitung unterzogen hatte. — Im letzten Kunstvereinskonzert feierten Reger und Marteau Triumphe; jener als zartfühlender Pianist fast mehr denn als Komponist: seine D-dur Sonate für Solovioline kannten wir schon; seine „Suite im alten Stil" — glaubten wir schon zu kennen. Otto Dorn

ZÜRICH: Auch im Februar, März und in den Apriltagen noch immer ein Überschuß von Konzerten, denen hin und wieder die dichten Massen fehlen. Verdi's Todestages wurde durch eine würdige musikalische Gedenkfeier in der Tonhalle am 2. Februar gedacht. Die Leitung hatte F. Cattabeni. — Volkmar Andreaes Kapellmeistertätigkeit erschöpfte sich mit ausklingender Konzertzeit an den volkstümlichen Symphoniekonzerten, die diesmal auf ein hervorragend sinnvolles und abwechslungsreiches Programm gestellt waren. — Von bemerkenswerten Ereignissen innerhalb des Rahmens der Abonnementskonzerte nenne ich den Schluß aus der „Götterdämmerung", der wie so viele Wagnersche Dramenteile anscheinend um der Solisten willen trotz dringender Wünsche nicht aus den Konzertsälen verschwinden will. Diesmal war Elsa Hensel-Schweitzer aus Frankfurt, eine Meisterin des dramatischen und lyrischen Gesangs, daran schuld. — Emil Frey, ein Schweizer Pianist, spielte jüngst das Klavierkonzert No. 2 in c-moll von Ch. M. Widor. Der Komponist dirigierte. — Als feinsinnige Musiker erwiesen sich neuerdings der Zürcher Klavierspieler Fritz Niggli durch den Vortrag des Beethovenschen Klavierkonzertes in c-moll im achten Abonnementskonzert und der bewährte Robert Freund, ein längst Gereifter aus der Zürcher Pianistenschar, durch die Wiedergabe einiger der Lisztschen religiösen Klavierkompositionen anläßlich eines Kammermusik-Abends. Anstelle von Ysaye, mit dem es einen Programmstreit gab, war Carl Flesch (Amsterdam) zum zehnten Abonnementskonzert mit Beethovens Violinkonzert als Solist erschienen, und das Ausbleiben Ysayes wurde nicht vermißt. Haydns C-dur Symphonie No. 7, Cherubini's Anakreon-Ouvertüre und Beethovens „Siebente" gehörten zum Besten, was die letzten Abonnementskonzerte geboten haben. Als Komponist erfuhr Busoni, der sein Konzert für Klavier, Orchester und Männerstimmen (op. 39) nach Zürich brachte, am 11. Februar eine recht freundliche Aufnahme.

Dr. Hermann Kesser





Der das vorliegende Heft einleitenden, interessanten Briefpublikation geben wir die Porträts des Briefschreibers und des Empfängers bei: Giacomo Meyerbeer (nach F. Rumpf) und Gottfried Weber (nach einer alten Lithographie).

Infolge unserer letzten, auch im Bilderteil einheitlich gehaltenen Sonderhefte war es uns nicht möglich, an verschiedene Gedenktage durch bildliche Darstellungen zu erinnern. Wir holen es in diesem Heft zum Teil nach, und zwar bringen wir zunächst ein Porträt von Henry Litolff (geb. 6. Februar 1818), nach dem Stich von Weger. Der Begründer des seinen Namen tragenden Braunschweiger Musikverlags nahm bekanntlich auch als Klavierspieler und Komponist eine bedeutende Stellung ein. Außer Schöpfungen für sein Instrument, unter denen seine fünf Konzertsymphonieen für Klavier und Orchester, sowie eine Reihe von brillanten Solostücken zu nennen sind, außer Kammermusikkompositionen, einem Trauermarsch auf Meyerbeer, einem kleinen Oratorium „Ruth und Boas" hat Litolff besonders das Gebiet der Oper gepflegt („Die Braut von Kynast", „Rodrigue de Tolède", „Die Templer").

Aus Anlaß seines 50. Geburtstages (22. Juni) veröffentlichen wir ein Bild von Giacomo Puccini nach einer älteren Photographie. Von den Werken des erfolgreichen jungitalienischen Dramatikers haben „Manon Lescaut", „Tosca", „La Bohême" und „Madame Butterfly" auch auf unseren deutschen Bühnen seit langem Bürgerrecht erlangt.

Das Porträt von Johann Baptist Cramer möge an den 50. Todestag (16. April) eines der hervorragendsten Pianisten und Klavierlehrer aller Zeiten erinnern. Geborener Mannheimer, hat Cramer mit Ausnahme eines dreizehnjährigen Pariser Aufenthalts sein Leben in London verbracht, wo er mit Addison 1828 den noch heute bestehenden Musikverlag gründete. Seine zahlreichen Kompositionen sind in Vergessenheit geraten, dagegen haben seine „Große Pianoforteschule" und seine „Schule der Fingerfertigkeit" noch bis heute ihre Geltung bewahrt.

Es folgt eine Ansicht der von dem verstorbenen Reeder Heinrich Laeisz und seiner Frau gestifteten Musikhalle in Hamburg, die vor kurzem festlich eingeweiht worden ist. Das in den Formen des Barockstils gehaltene Bauwerk, eine Schöpfung der Architekten Haller und Meerwein, stellt sich dem Beschauer als ein nicht übermäßig hoher, einstöckiger, reichgegliederter Backsteinrohbau dar, der durch ornamentalen Schmuck in Sandstein anmutig belebt wird. Der große Saal enthält etwa 1900 Sitzplätze.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.





VII. 20

GIACOMO MEYERBEER
nach F. Rumpf



GOTTFRIED WEBER



VII. 20



HENRY LITOLFF
⁎ 6. Februar 1818



VII. 20





VII. 20

GIACOMO PUCCINI
* 22. Juni 1858



JOHANN BAPTIST CRAMER
† 16. April 1858
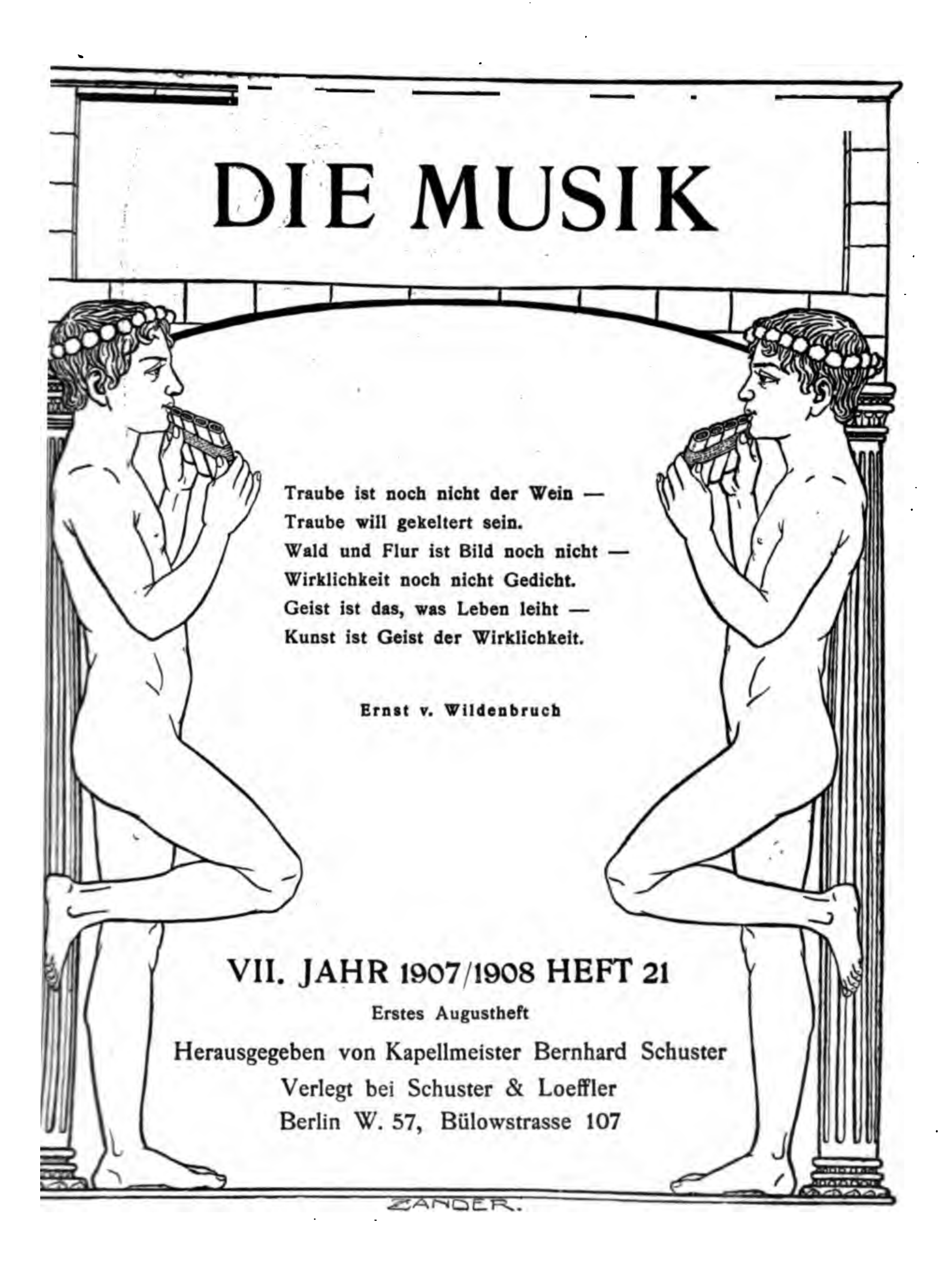


VII. 20



DIE NEUE MUSIKHALLE IN HAMBURG



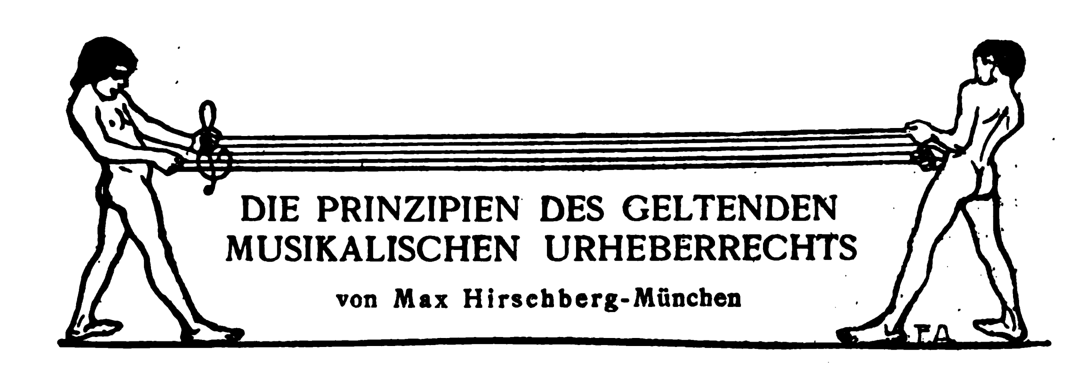



DIE MUSIK
Traube ist noch nicht der Wein —
Traube will gekeltert sein.
Wald und Flur ist Bild noch nicht —
Wirklichkeit noch nicht Gedicht.
Geist ist das, was Leben leiht —
Kunst ist Geist der Wirklichkeit.
Ernst v. Wildenbruch
VII. JAHR 1907/1908 HEFT 21
Erstes Augustheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107
ZANDER.



INHALT

... MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



DIE PRINZIPIEN DES GELTENDEN MUSIKALISCHEN URHEBERRECHTS

von Max Hirschberg-München

Die erstaunlich feinsinnigen Bemühungen der neueren Gesetzgebung, an die Stelle der ausschließlichen Berücksichtigung des Verlegers einen kräftigen Schutz des musikalischen Urhebers als solchen treten zu lassen, haben von seiten der schaffenden Künstler bisher wenig Gegenliebe und Unterstützung, ja kaum die gebührende Beachtung gefunden. Es hängt dies zweifellos in erster Linie damit zusammen, daß die Verwertung und wirtschaftliche Ausbeute der musikalischen Schöpfungen fast nie in direktem Verkehr des Urhebers mit dem Publikum, sondern auf dem Umweg über den Verleger stattfindet, der dann naturgemäß mit der Wahrnehmung seiner eigenen Rechte auch den Schutz des Urhebers — soweit dieser nicht mit der Selbstverteidigung des Verlegers ohnehin zusammenfällt — zu übernehmen pflegt. Diese durch die Sachlage sich ergebende Fernhaltung der „profanen" Rechtswahrnehmung vom Komponisten hat jedoch auch ihre Schattenseiten; denn aus diesen und anderen Gründen zeigen die schaffenden Künstler einen Mangel an Vielseitigkeit, insbesondere eine Gleichgültigkeit gegen juristische und andere wissenschaftliche Betrachtungsweisen der Musik, daß man unwillkürlich an Nietzsches Bemerkung erinnert wird, die Denkweise des Künstlers gleiche der ausgesprochen antiwissenschaftlichen Veranlagung des typischen Weibes. Die Rechtswissenschaft teilt diese lieblose Behandlung übrigens mit fast allen anderen Wissenszweigen, die sich mit musikalischen Problemen zu befassen haben, so insbesondere mit der Philosophie, deren Ringen nach psychologischer und ästhetischer Erfassung des musikalischen Gedankens fast durchweg des berufenen künstlerischen Beistands entbehren muß. Hierzu kommt speziell beim Musiker noch, daß seine Kunst allein der Kenntnis des Lebens völlig entbehren kann — Gründe genug für die der juristischen Betrachtungsweise abholde Geschmacksrichtung des Künstlers.

Diese antijuristische Veranlagung des Musikers bedeutete für den Gesetzgeber vielleicht einen Mangel an Ermunterung, jedenfalls aber kein Hindernis; eine sehr erhebliche Schwierigkeit stellte dagegen die ausgesprochen antijuristische Veranlagung der Musik selbst, also des zu erfassenden Gegenstandes, dar; denn die Rechtswissenschaft und Gesetz-

gebung bedarf der scharfen Begriffe und der klaren Definitionen — und gerade diesen widerstreben die musikalischen Probleme aufs äußerste. Man muß hervorheben, daß die deutsche Gesetzgebung auf dem Gebiete des musikalischen Urheberschutzes die Spröde des Stoffs mit sehr bedeutender Geschicklichkeit gemeistert hat; zudem zeichnen sich die einschlägigen Gesetze durch große Einfachheit aus, eine allerdings nur äußerliche Einfachheit, da die Schwierigkeiten bloß umgangen, nicht beseitigt sind. Jedenfalls sind aber die Prinzipien des geltenden musikalischen Urheberrechts, die rechtliche Stellung des Komponisten auf Grund seiner Schöpfung in klaren Zügen herausgearbeitet, so daß man sie für den Nichtjuristen auch in gedrängter Kürze nachzeichnen kann. Und dies soll im folgenden versucht werden; ein Versuch, zu dessen Rechtfertigung (die man von dem juristischen Eindringling in diese Zeitschrift vielleicht verlangen wird?) diese einleitenden Worte ja eben dienen sollen.

Das geltende deutsche Recht beruht in erster Linie auf dem „Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst", vom 19. Juni 1901, das an die Stelle des „alten Urhebergesetzes" von 1870 getreten ist; die Beziehungen des Autors zum Verleger regelte gleichzeitig das „Gesetz über das Verlagsrecht", ebenfalls vom 19. Juni 1901[1]). Das letztere Gesetz soll im folgenden aber nur insoweit herangezogen werden, als es nötig ist, um die Stellung des Urhebers selbst zu beleuchten. Die „Stellung des musikalischen Urhebers" — da haben wir ohne weiteres die beiden Fragen, in die logischerweise die ganze Untersuchung eingeteilt werden muß:

I. Wer genießt den musikalischen Urheberschutz? und

II. worin besteht derselbe?

I. Was die erste Frage betrifft, so wird sie vom Gesetz prinzipiell höchst einfach und klar beantwortet: Der Urheber eines Werkes der Tonkunst. Man meint zunächst, daß damit das Problem in einer ganz zweifelsfreien Weise gelöst sei und daß man ohne weiteres zur Beantwortung der zweiten Frage schreiten könne. Die Einfachheit der Antwort ist jedoch, wie sich sogleich zeigen wird, nur eine scheinbare; denn wie fast alle Begriffe des täglichen Lebens sind auch die in der Antwort des Gesetzes enthaltenen durchaus nicht so einfach, obwohl jeder zunächst meint, sie ohne Mühe definieren zu können. Diese Schwierigkeit der Interpretation, die die lapidarische Kürze der gesetzlichen Bestimmung der Wissenschaft und Praxis — mit vollem Recht — aufbürdet, liegt nicht in der „juristischen Spitzfindigkeit", sondern in der ungeheuren Mannigfaltigkeit

---

[1]) Die Werke der bildenden Kunst und der Photographie unterliegen einem eigenen Gesetze, dem neuen „Kunstschutzgesetz" vom 9. Januar 1907.

Die Sonaten selbst sind natürlich frei (s. u. über die Dauer des Urheberrechts); die eingestreuten Notenfiguren und Vortragszeichen gewähren dem Bearbeiter, wie dargelegt, kein Recht; aber die Anmerkungen und Erläuterungen, die in Textform angefügt sind, genießen ohne jeden Zweifel Urheberschutz — aber welchen? Natürlich nicht den musikalischen (denn sie sind ja keine Werke der Tonkunst), sondern denselben wie alle individuellen sprachlichen Erzeugnisse, also den literarischen; natürlich ist in dieser Richtung Bülow dann als Verfasser, nicht als Bearbeiter anzusehen.

Nun wäre also die erste Frage völlig beantwortet; — doch halt! Wer erlangt denn das Urheberrecht, wenn nicht Verfasser und Bearbeiter, sondern mehrere Urheber in Betracht kommen? Wenn z. B. zwei Komponisten zusammen eine Operette verfertigen? Hier kommt es darauf an, ob ihre Arbeiten sich trennen lassen; in diesem Falle (wenn z. B. der eine nur die Ouvertüre und die Märsche, der andere den Rest komponiert hat) erlangt jeder Urheberrecht an dem von ihm verfaßten Teile; läßt sich aber der Anteil des einzelnen nicht mehr feststellen, so besteht unter ihnen Miturheberrecht, d. h. eine Gemeinschaft nach Bruchteilen, die im Bürgerlichen Gesetzbuch näher geregelt ist.

Bei anonymen und offensichtlich pseudonymen Werken — ein Fall, der in der Musik ja selten ist — wird der Herausgeber, und falls dieser nicht angegeben ist, der Verleger vom Gesetz ermächtigt, die Rechte des Urhebers wahrzunehmen.

II. Das also versteht das Gesetz unter dem „Urheber eines Werkes der Tonkunst“, diese Werke also genießen den Urheberschutz. Es bedarf nun nur noch der weiteren Frage, was man unter diesem Schutz zu verstehen hat, welche Rechte seinen Inhalt bilden. Die Antwort auf diese Frage ist abermals eine höchst einfache: der musikalische Urheber hat prinzipiell das ausschließliche Recht zur Vervielfältigung, gewerbsmäßigen Verbreitung und öffentlichen Aufführung seines Werkes.

1. Ausschließliches Recht der Vervielfältigung: Vermöge desselben kann der Autor jedermann verbieten, seine Komposition zu vervielfältigen, gleichviel durch welches Verfahren dies bewirkt wird. Selbstverständlich ist also verboten das Abschreiben, Nachdrucken (im eigentlichen Sinn), Hektographieren usw. ohne Erlaubnis des Autors. Nach dem oben über die Entstehung des Urheberrechts Gesagten ist auch untersagt das Nachschreiben einer vom Komponisten bloß vorgespielten neuen Schöpfung. Es begründet übrigens, wie das Gesetz ausdrücklich hervorhebt, keinen Unterschied, ob das Werk in mehreren oder bloß in einem Exemplar unbefugt vervielfältigt wird. Sehr streitig war nach früherem Recht die infolge der Entwickelung der Technik jetzt zu größter Bedeutung erwachsene Frage, ob die Vervielfältigung auf Platten von Phonographen,

Aristons usw. gestattet ist; das Reichsgericht verneinte die Frage, und ihm schlossen sich die meisten deutschen Gerichte an. Nun hat aber das geltende Urhebergesetz diese Frage merkwürdigerweise genau im umgekehrten Sinne geregelt und eine Bestimmung getroffen, die ich ihrer großen Wichtigkeit wegen im Wortlaut anführen möchte:

§ 22. „Zulässig ist die Vervielfältigung, wenn ein erschienenes Werk der Tonkunst auf solche Scheiben, Platten, Walzen, Bänder und ähnliche Bestandteile von Instrumenten übertragen wird, welche zur mechanischen Wiedergabe von Musikstücken dienen. Diese Vorschrift findet auch auf auswechselbare Bestandteile Anwendung, sofern sie nicht für Instrumente verwendbar sind, durch die das Werk hinsichtlich der Stärke und Dauer des Tones und hinsichtlich des Zeitmaßes nach Art eines persönlichen Vortrags wiedergegeben werden kann."

Mit andern Worten: der Urheber kann nicht verbieten, daß sein Werk von jedermann für Phonographen, Spieldosen usw. auf Walzen vervielfältigt wird; ausgenommen ist das Pianola. Diese Bestimmung, über deren Berechtigung man sehr verschiedener Meinung sein kann, und die genau genommen eine große Inkonsequenz darstellt, erklärt sich einerseits aus der Rücksichtnahme auf die Industrie, andererseits daraus, daß Deutschland gemäß der Berner Übereinkunft (s. u.) die Vervielfältigung für Spieldosen, Drehorgeln usw. gestatten mußte und aus Billigkeitsrücksichten die Phonographen nicht zurücksetzen wollte.

a) Eine Ausnahme vom Verbot der Vervielfältigung bildet eine weitere Bestimmung, wonach jedermann Abschriften usw. von geschützten Werken herstellen darf, sofern dies ohne Erwerbsabsicht lediglich zum Privatgebrauch geschieht; es darf daher jeder Musikschüler zu Übungszwecken oder für seine privaten Studien Abschriften aus fremden Werken anfertigen.

b) Ferner dürfen einzelne Stellen eines bereits erschienenen Werkes in einer selbständigen literarischen Arbeit angeführt werden. Wenn demnach jemand in der „Musik" einen Aufsatz über moderne Kammermusik veröffentlicht, so kann er darin nach Belieben Zitate aus den erschienenen Werken Pfitzners, Regers usw. ohne spezielle Erlaubnis dieser Künstler als Belegstellen aufnehmen.

c) Ja sogar ganze Kompositionen, jedoch nur solche von geringem Umfang, dürfen nach ihrem Erscheinen in eine selbständige wissenschaftliche Arbeit aufgenommen werden, z. B. in eine „Geschichte der Variation seit Beethoven".

d) Endlich darf jedermann kleinere erschienene Kompositionen in Sammelwerke aufnehmen, die für den Unterricht in Schulen mit Ausnahme

der Musikschulen bestimmt sind. Beispiel: ein Liederbuch für Volksschulen kann Brahms' „Wiegenlied" einfach nachdrucken.

Es war dies eine etwas trockene Aufzählung von Ausnahmen; ich glaubte sie aber wegen ihrer großen praktischen Bedeutung nicht unterschlagen zu dürfen.

2. Ausschließliches Recht der gewerbsmäßigen Verbreitung: Darüber ist nicht viel zu sagen, der Begriff ist ja leicht verständlich. Es liegt darin vor allem, daß der Autor bestimmen kann, ob das Werk überhaupt verbreitet werden soll. Wenn Richard Wagner seinen „Parsifal" dem Buchhandel ganz hätte vorenthalten wollen, so hätte niemand die Macht gehabt, ihm das zu wehren — bis zum Ablauf seines Urheberrechts; ein Moment, in dem auch das Verbot der öffentlichen Aufführung außerhalb Bayreuths hinfällig wird, wie ja allgemein bekannt ist. Bemerkt sei noch, daß in der gewerbsmäßigen Verbreitung das gewerbsmäßige Verleihen (in Musikbibliotheken usw.) nach ausdrücklicher Vorschrift des Gesetzes nicht mit inbegriffen ist.

3. Ausschließliches Recht der öffentlichen Aufführung: Damit stehen wir vor dem heißumstrittensten Punkt der ganzen Frage, in dem das neue Urhebergesetz von 1901 eine Neuerung von einschneidendster Bedeutung, ja geradezu eine Umwälzung hervorgerufen hat. Nach dem früheren Urheberrecht (seit 1870) war nämlich die öffentliche wie private Aufführung aller Kompositionen nach Belieben gestattet; der Autor einer Symphonie, einer Sonate, eines Liedes konnte keinem Künstler untersagen, sein Werk aufzuführen; verboten war nur die öffentliche Aufführung der sogenannten „musik-dramatischen" Werke — nebenbei gesagt einer der Begriffe, die der Gesetzgeber mit unschuldsvoller Miene als die klarste Sache von der Welt verwendet, und an denen sich die Wissenschaft dann hinterher die Zähne ausbeißen darf. Hier hat nun das neue Urhebergesetz eine Regelung getroffen, der man jedenfalls den Vorzug der Klarheit und Einfachheit nicht absprechen kann: jetzt sind gegen Aufführung alle dem Gesetz überhaupt unterliegenden Musikstücke geschützt — ohne die geringste Ausnahme. Man vergegenwärtige sich, was dies in der Praxis besagen will: jeder Leiermann an der Straßenecke, der eine Stelle aus dem neuesten Opernschlager herunterorgelt, wäre danach gebührenpflichtig[1])! Aber verlassen wir auch das Gebiet der extremsten Fälle, mit denen man bekanntlich jeder Einrichtung eine komische Färbung geben kann, so bleiben doch noch genug Bedenken, die man den großen Vorzügen der Neuerung entgegensetzen kann. Indes, wenn man mit wenigen Worten auf das Gebiet

[1]) Daß niemand daran denkt, die „verfallenen Gebühren" von ihm einzukassieren, ist selbstverständlich; siehe Dr. W. d'Albert: „Die Verwertung des musikalischen Aufführungsrechtes in Deutschland", Jena 1907.



der Polemik eingehen wollte, während diese Frage doch eine höchst gründliche Abwägung des „Für" und „Wider" erfordert, so könnte man der Gefahr der Oberflächlichkeit nicht entgehen; ich ziehe es daher vor, auch hier meine Erörterungen auf das geltende Recht in rein referierender Weise zu beschränken; nur so viel sei bemerkt, daß die Gegner der Neuerung das Ideal von der „freien Zugänglichkeit der Kunst" nicht als Palladium erwählen können. Dieses Ideal hat nämlich, wie so viele andere, sobald man mit dem Hammer philosophiert, einen recht metallischen Klang; denn es ist doch klar, daß diese Frage eine wirtschaftliche in erster Linie und eine künstlerische in zweiter Linie ist. Jedenfalls muß aber mit Rücksicht auf die ideale Seite der Frage gefordert werden, daß strebsamen neuen Unternehmungen oder jungen Künstlern die Aufführung geschützter Werke möglichst erleichtert wird. Man hat sich auch bei den Beratungen im Reichstag seinerzeit nicht verhehlt, daß diese Neuerung, wie alle radikalen Maßregeln, auch ihre Bedenken hat; aber man hoffte, daß die in Aussicht genommene „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" alle Härten beseitigen und gemeinnützigen Zwecken der Komponisten sich widmen werde. Diesen Zielen hat sich die Anstalt denn auch sofort bei ihrer Gründung zugewandt; ihre Organisation ist kurz die folgende[1]): Der „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer" in Berlin ist die „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" angegliedert, die Organe beider sind identisch. Die Tätigkeit der Anstalt erstreckt sich auf die Verwertung und den Schutz derjenigen Aufführungsrechte, die ihnen von den Berechtigten übertragen worden sind. Diese Übertragung haben so ziemlich alle bedeutenden Komponisten und Verlagsanstalten vorgenommen, sodaß die Anstalt die weit überwiegende Masse aller überhaupt bestehenden Aufführungsrechte in Deutschland in sich vereinigt; die Vertragskontrahenten, die diese Abtretung vorgenommen haben (Komponisten oder deren Erben, Inhaber des Aufführungsrechtes nachgelassener Werke, Musikverleger, Textdichter) heißen „Bezugsberechtigte", weil auf diese der Reingewinn aus den Aufführungsgebühren nach einem bestimmten und sehr sinnreichen Einschätzungsplane verteilt wird. Von dem Gesamtbetrage der eingehenden Aufführungsgebühren werden jedoch nicht nur die Verwaltungskosten abgezogen, sondern auch noch 10 % des so verbleibenden Nettoertrages an die Unterstützungskasse der Genossenschaft abgeleitet. Den „Bezugsberechtigten" stehen die „Gebührenpflichtigen" gegenüber; darunter fallen alle Veranstalter einer öffentlichen Aufführung eines geschützten Werkes

[1]) Für die liebenswürdige Hilfsbereitschaft, mit der mir die „Genossenschaft" das einschlägige Material zur Verfügung stellte, möchte ich ihr auch hier verbindlichen Dank sagen.

der Tonkunst; Opern und Musikdramen unterstehen der Tätigkeit der Anstalt nicht; hier werden ja von den Komponisten stets Separatverträge abgeschlossen. Eine Erstreckung der Tätigkeit der Anstalt auf dieses ganz anders geartete Gebiet, bei dem der Kreis der Abnehmer ein ganz verschiedener ist, erscheint nicht wünschenswert, wird auch bisher nicht geplant. Die Gebühren werden in doppelter Form einkassiert: entweder als „Einzelgebühr" für die einzelne Aufführung oder als „Pauschgebühr"; im letzteren Falle zahlt der betreffende ausübende Künstler eine feste Summe für die ganze Vertragsdauer und erhält dafür das Recht, sämtliche Werke, die der Anstalt angehören, aufzuführen. Der letztere Modus ist für Liedersänger, ständige Orchester usw. bei weitem bequemer und vorteilhafter, weshalb er denn auch in der weit überwiegenden Mehrzahl aller Fälle angewandt wird; so wurden an ordentlichen Einnahmen 1907 erzielt: an Pauschgebühren etwa 127000 Mk., an Einzelgebühren nur etwa 7400 Mk. Bemerkt sei, daß die Verwaltungskosten relativ sehr gering sind. Gegen finanziell schlecht gestellte Unternehmungen, die ernste Ziele verfolgen, läßt die Anstalt möglichste Rücksicht walten; auch in der Bemessung der Pauschgebühren sucht sie die ideale Seite der Frage im Auge zu behalten. Daß sie gegen prinzipielle Leugner ihrer Rechte schließlich gerichtlich vorgeht, ist selbstverständlich. Die der Anstalt nicht als Mitglieder oder Vertragskontrahenten angehörigen Komponisten machen von dem für sie offenbar zu weitgehenden Schutz des Gesetzes meistens überhaupt keinen Gebrauch; hier ist eben, da es sich vorwiegend um weniger bekannte Namen handelt, der ausübende Künstler der Stärkere.

Es war eben von der öffentlichen Aufführung von Opern die Rede; im Anschluß daran muß doch über die durch einen Berliner Prozeß kürzlich aktuell gewordene Frage der Urheberberechtigung des Textdichters ein Wort gesagt werden. Bei Opern, Chorwerken usw. hat bekanntlich der Librettist an seinem Text ein selbständiges literarisches Autorrecht; wenn also dieses noch besteht, dagegen das Recht des Komponisten durch Zeitablauf erloschen ist, ist zwar die Musik der Oper frei, der Text aber nicht (häufig läßt sich der Librettist allerdings sein Recht vom Musiker abkaufen, das hat auf die Dauer desselben aber keinen Einfluß). Trotz dieser selbständigen Berechtigung des Librettisten bestimmt das Gesetz aus praktischen Gründen, daß zur öffentlichen Aufführung einer Oper oder eines sonstigen Musikstückes mit Text (inkl. Lieder!) nur die Erlaubnis des Komponisten erforderlich ist. Überhaupt drückt bei der Verbindung von Musik und Dichtkunst die erstere die letztere rechtlich so ziemlich tot; denn eine in diesen Zusammenhang gehörige wichtige Vorschrift besagt überdies, daß kleinere Gedichte und Dichtungsteile nach ihrem Erscheinen als Text zu neuen Musikwerken verwendet und ver-

vielfältigt werden dürfen, ohne daß hierzu eine Erlaubnis des Dichters erforderlich wäre. Jedes Gedicht von nicht bedeutendem Umfang kann also von jedermann nach Belieben komponiert werden; ausgenommen sind nur solche Gedichte, die ihrer Gattung nach zur Komposition bestimmt sind. Die so für vogelfrei erklärten Dichtungen (man wird diesen Ausdruck entschuldigen, wenn man ihn nur auf die Fälle bezieht, in denen ein schönes Gedicht den qualvollen Tod schlechter Vertonung gestorben ist) dürfen für Konzertzwecke dann konsequenterweise auch als Liedertexte vervielfältigt werden.

Das öffentliche Aufführungsverbot gilt nicht für

a) Aufführungen ohne Entree, die keinen gewerblichen Zweck verfolgen,
b) Volksfeste, mit Ausnahme der Musikfeste,
c) Wohltätigkeitsaufführungen, bei denen alle Mitwirkenden auf Honorar[1]) verzichten,
d) geschlossene Vereinsaufführungen.

Doch fällt die bühnenmäßige Aufführung von Opern, Singspielen usw. auch in diesen Fällen unter das Verbot.

Ergänzend sei diesen umfassenden drei Verbietungsrechten, die den Inhalt des Urheberschutzes bilden, hinzugefügt, daß der Komponist auf Grund derselben auch allein berechtigt ist, Auszüge aus seinem Werk herzustellen oder es für einzelne oder mehrere Instrumente oder Stimmen einzurichten; Klavierauszüge usw. von Opern oder Symphonieen können also ohne Erlaubnis des Komponisten nur von fleißigen Musikschülern für ihren Privatgebrauch hergestellt werden. Dieses ausschließliche Bearbeitungsrecht des Komponisten erstreckt sich, wie Allfeld hervorgehoben hat, sowohl auf die Reduzierung der Klangmittel (Herstellung von Klavierauszügen aus Opern), wie auch auf die Übertragung auf reichere Ausdrucksmittel, z. B. Bearbeitung eines einfachen Liedes mit Klavierbegleitung für Chor, Soli, Orchester und Orgel.

Damit sind die beiden Fragen nach dem Begriff des Urhebers und dem Inhalt des Urheberrechts in ihren Prinzipien erschöpfend beantwortet. Über die Dauer des Urheberrechts nach deutschem Recht brauche ich nichts zu sagen, denn es ist ja allgemein bekannt, daß es 30 Jahre nach dem Tode des Urhebers kraft Gesetzes erlischt; man muß jedoch hinzufügen, daß nicht allein 30 Jahre seit dem Ableben des Autors, sondern auch außerdem seit der ersten Veröffentlichung zehn Jahre abgelaufen sein müssen, sodaß ein erst spät veröffentlichtes op. posth. also die 30 Jahre ev. überschreiten kann.

[1]) Man vergegenwärtige sich zu diesem Punkt mit einem kleinen Lächeln, wie hier der Komponist nolens volens in den Kreis der aufs Honorar Verzichtenden aufgenommen wird!

Nur noch einige Pinselstriche müssen dem Bilde hinzugefügt werden, um die Ähnlichkeit mit dem praktischen Leben noch mehr herauszuarbeiten; in Wirklichkeit bleibt nämlich das Urheberrecht fast nie in dieser reinen Gestalt erhalten, da regelmäßig durch Verlagsvertrag ein Teil der urheberrechtlichen Befugnisse vom Komponisten dem Verleger übertragen wird. Auf Grund dieses vertraglichen Verhältnisses wird der Autor nämlich nicht nur zur Überlassung seines Werkes zwecks Vervielfältigung und Verbreitung durch den Verleger verpflichtet, er muß auch regelmäßig dem Verleger einen Teil seiner Verbietungsrechte übertragen; so ausgerüstet kann der Verleger dann nicht nur gegen Dritte, die ins Urheberrecht eingreifen, vorgehen, er kann sogar nach Maßgabe des Verlagsvertrags dem Autor selbst verbieten, irgendwelche Vervielfältigungen oder Verbreitungen des Werkes vorzunehmen.

Indes wie sich dies im einzelnen gestaltet, kann hier nicht erörtert werden, da nur das Urheberrecht in seiner reinen, unberührten Gestalt, in der es das Licht der Welt begrüßt, dargestellt werden sollte; es genüge die Andeutung, daß es bei der Berührung mit dem Verleger einen großen Teil seines Inhalts diesem zuwälzt und in der Person des Autors daher erheblich zusammenschrumpft.

Eigentlich wären auch noch ein paar Worte über die internationalen Verträge zu sagen; denn es versteht sich von selbst, daß es für den Urheber nur einen fragwürdigen Schutz bedeuten würde, wenn er in Deutschland so weitgehende Rechte hätte und außerhalb des Reiches jedem Nachdruck, jeder Verbreitung, jeder Aufführung schutzlos preisgegeben wäre. Aber ich muß auch an dieser Frage mit einem bedauernden Seitenblick vorübergehen, wenn ich nicht befürchten will, daß bei meinen Untersuchungen — wie man von Mozarts Leichenbegängnis erzählt — das freundschaftliche Geleite am Schlusse auf ein kleines Häuflein zusammengeschmolzen ist. Daher sei nur folgendes hervorgehoben: Der große grundlegende internationale Schutzverband wurde gegründet durch die sog. Berner Übereinkunft vom 9. September 1886 mit Pariser Zusatzakte und Deklaration vom 4. Mai 1896; dieser Konvention gehören vor allem an: Deutschland, Frankreich, England, Italien, Norwegen, Schweiz, Spanien, Japan und — Haïti. Durch Spezialverträge sind mit Deutschland außer manchen der schon genannten verbunden: Österreich-Ungarn und die Vereinigten Staaten. Wir vermissen einige europäische Staaten hier mit Erstaunen; in der Tat gewähren uns keinen (gegenseitigen) Urheberschutz: Portugal, Schweden, Niederlande, Griechenland, Dänemark und leider auch Rußland. Hier bleibt der Zukunft noch manche große Aufgabe vorbehalten.

Während ich mich dem Schlusse zuwende, fällt mir ein, daß ich von den teils zivilrechtlichen (Schadenersatz, Unterlassungsklage), teils straf-

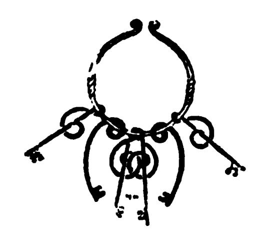


rechtlichen (Geldstrafe, Vernichtung der Nachdrucksexemplare) Folgen der Verletzung eines Autorrechtes noch nichts gesagt habe, indes es drängen noch so viele andere Fragen herzu, die auf ihre nahe Verwandtschaft mit dem behandelten Problem pochen können, daß nichts übrig bleibt, als mit einem kurzen Entschluß die Türe zuzuschlagen.

Das sind also in großen Zügen die Rechte, die dem Komponisten aus der Formgebung seiner Geistesschöpfung erwachsen; wenn man das Resultat der ganzen Untersuchung auf eine kurze Formel bringen will, so ist es etwa diese:

Der Urheber eines Werkes hat, solange kein Verlagsvertrag abgeschlossen wird, das ausschließliche Recht der Vervielfältigung, gewerbsmäßigen Verbreitung und Aufführung seines Werkes; das Urheberrecht ist übertragbar und vererblich und erlischt 30 Jahre nach dem Tode des Komponisten.

Ein sehr weitgehender und intensiver Schutz ist es, den das Gesetz so dem musikalischen Urheber gewährt. Die Regelung dieser schwierigen Frage darf man wohl im allgemeinen als eine sehr glückliche bezeichnen. Denn im großen und ganzen hat das Gesetz offenbar die rechte Mittellinie zwischen der freien Zugänglichkeit der geistigen Güter einerseits und einem kräftigen Schutz des Autors andererseits gefunden. Darüber ist man sich eigentlich ziemlich einig; nur einige ideale Schwärmer haben den radikalen Vorwurf gegen diese Rechtsstellung der schaffenden Künstler gerichtet, daß ein Urheberrecht überhaupt nicht existieren dürfe, weil jede künstlerische Schöpfung von Anfang an Gemeingut des Volkes sein müsse; die Bezahlung des Komponisten oder Dichters sei Staatsaufgabe oder Aufgabe der Großfinanziellen. Indes diese Feinde des modernen Urheberschutzes haben zwar einen Überfluß an weltfremdem Idealismus, dafür aber eine zu geringe Meinung von der fortschreitenden Kapitalisierung des Marktes für künstlerische Erzeugnisse; denn es ist zweifellos, daß eine Beseitigung des Urheberrechts die Kunst nur zum Gemeingut der Verleger und Musikalienhändler, nicht aber zum Gemeingut des Volkes machen würde. Wie der Urheberschutz also auszugestalten ist, um den lebendigen Bedürfnissen zu entsprechen, darüber kann man streiten; unbestreitbar ist aber auf jeden Fall, daß er nötig ist.
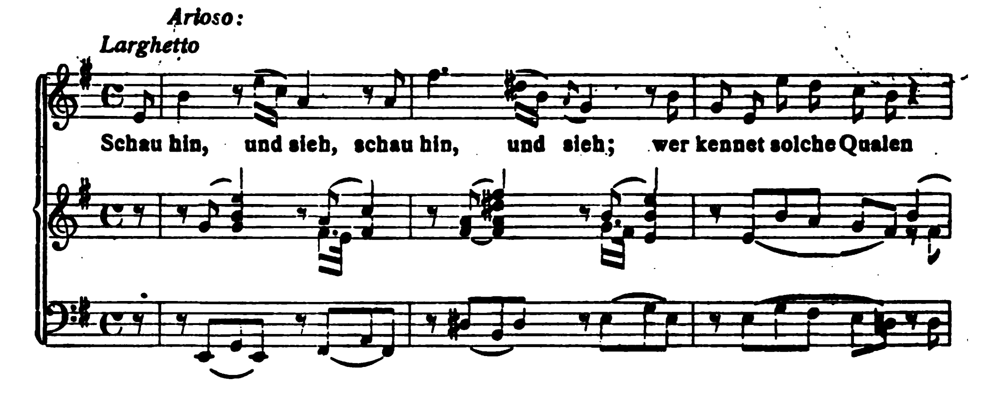


Nur noch einige Pinselstriche müssen dem Bilde hinzugefügt werden, um die Ähnlichkeit mit dem praktischen Leben noch mehr herauszuarbeiten; in Wirklichkeit bleibt nämlich das Urheberrecht fast nie in dieser reinen Gestalt erhalten, da regelmäßig durch Verlagsvertrag ein Teil der urheberrechtlichen Befugnisse vom Komponisten dem Verleger übertragen wird. Auf Grund dieses vertraglichen Verhältnisses wird der Autor nämlich nicht nur zur Überlassung seines Werkes zwecks Vervielfältigung und Verbreitung durch den Verleger verpflichtet, er muß auch regelmäßig dem Verleger einen Teil seiner Verbietungsrechte übertragen; so ausgerüstet kann der Verleger dann nicht nur gegen Dritte, die ins Urheberrecht eingreifen, vorgehen, er kann sogar nach Maßgabe des Verlagsvertrags dem Autor selbst verbieten, irgendwelche Vervielfältigungen oder Verbreitungen des Werkes vorzunehmen.

Indes wie sich dies im einzelnen gestaltet, kann hier nicht erörtert werden, da nur das Urheberrecht in seiner reinen, unberührten Gestalt, in der es das Licht der Welt begrüßt, dargestellt werden sollte; es genüge die Andeutung, daß es bei der Berührung mit dem Verleger einen großen Teil seines Inhalts diesem zuwälzt und in der Person des Autors daher erheblich zusammenschrumpft.
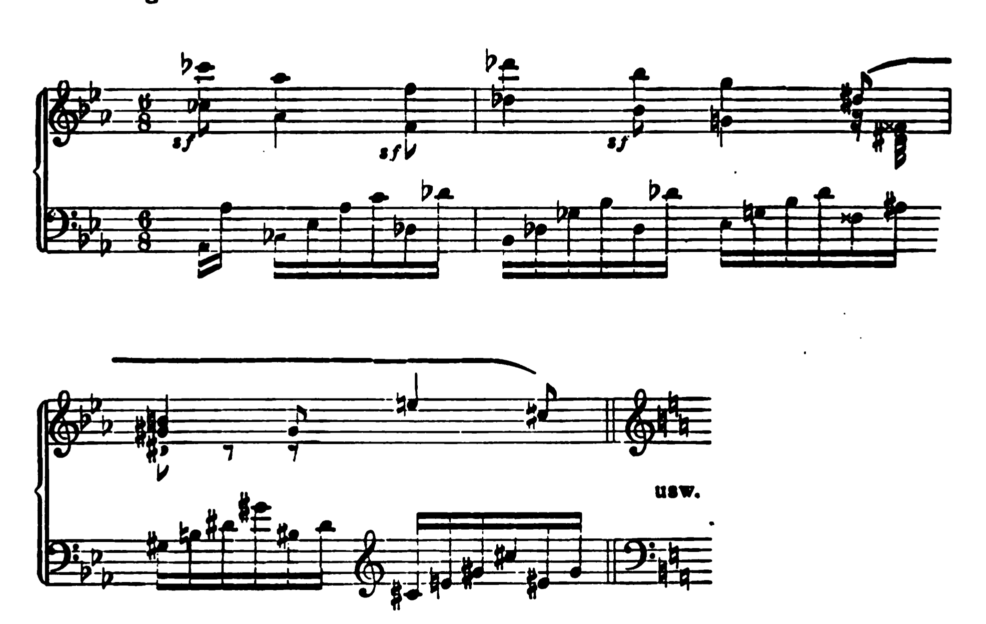
Eigentlich wären auch noch ein paar Worte über die internationalen Verträge zu sagen; denn es versteht sich von selbst, daß es für den Urheber nur einen fragwürdigen Schutz bedeuten würde, wenn er in Deutschland so weitgehende Rechte hätte und außerhalb des Reiches jedem Nachdruck, jeder Verbreitung, jeder Aufführung schutzlos preisgegeben wäre. Aber ich muß auch an dieser Frage mit einem bedauernden Seitenblick vorübergehen, wenn ich nicht befürchten will, daß bei meinen Untersuchungen — wie man von Mozarts Leichenbegängnis erzählt — das freundschaftliche Geleite am Schlusse auf ein kleines Häuflein zusammengeschmolzen ist. Daher sei nur folgendes hervorgehoben: Der große grundlegende internationale Schutzverband wurde gegründet durch die sog. Berner Übereinkunft vom 9. September 1886 mit Pariser Zusatzakte und Deklaration vom 4. Mai 1896; dieser Konvention gehören vor allem an: Deutschland, Frankreich, England, Italien, Norwegen, Schweiz, Spanien, Japan und — Haïti. Durch Spezialverträge sind mit Deutschland außer manchen der schon genannten verbunden: Österreich-Ungarn und die Vereinigten Staaten. Wir vermissen einige europäische Staaten hier mit Erstaunen; in der Tat gewähren uns keinen (gegenseitigen) Urheberschutz: Portugal, Schweden, Niederlande, Griechenland, Dänemark und leider auch Rußland. Hier bleibt der Zukunft noch manche große Aufgabe vorbehalten.

Während ich mich dem Schlusse zuwende, fällt mir ein, daß ich von den teils zivilrechtlichen (Schadenersatz, Unterlassungsklage), teils straf-

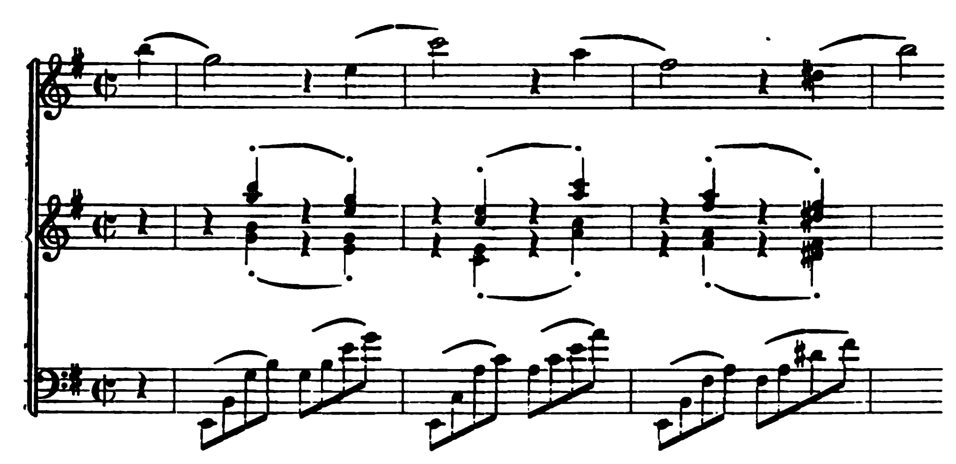
Vergleich herangezogen wird. Vorerst seien einmal die Stellen ohne weiteren Kommentar nebeneinandergestellt. Zunächst **Händel**:



Bei **Beethoven** handelt es sich um eine Episode, die unmittelbar vor dem zweiten mit drei Kreuzen versehenen Teil steht. Es kommen im ganzen neun Takte in Frage; doch sollen nur die ersten zitiert werden, obgleich der achte und neunte (Beginn des mit drei Kreuzen versehenen Teils) eine besondere Wichtigkeit haben. Indessen mag jeder die Stelle selbst nachschlagen:



Brahms zitiert sich mit Angabe dieser Stelle beinahe von selbst gebe von der Partitur einzig soviel, als für unsern Fall in Betracht k



Es ist bezeichnend, daß Riemann die Brahmssche Stelle direkt auf Händel bezog, obgleich die äußeren Ähnlichkeiten mit dem Beethovenschen Teil sich viel rascher aufdrängen. Nicht nur die Themagestalt ist bei Beethoven ganz ähnlich, sondern Brahms hat auch die arpeggierte Begleitung der Bässe (Violoncelle und Violen) sichtlich nachweisbar von Beethoven übernommen. Dennoch hat Händel noch beinahe mehr oder ebensoviel mitgewirkt. Da ist vor allem einmal die Tonart. E-moll mit ihrem ausgeprägten Stimmungscharakter ist keine zufällige Tonart, und sowohl für das Händelsche Stück als für die Symphonie überaus charakteristisch. Auf Händel ist aber auch wohl der nachschlagende Rhythmus der Holzbläser zurückzuführen; denn das nachschlagende, so eigentümlich schwebende Orchestermotiv gibt dem Händelschen Stück zu einem guten Teil seine Eigenart. In der Stimmung schließt sich Brahms stärker an Händel, in der Thematik stärker an Beethoven an.

Etwas schwieriger ist es nachzuweisen, daß die Beethovensche Stelle auf Händel fußt. Sicherlich handelt es sich um einen ganz freien und vielleicht unbewußten Niederschlag. Daß die Motive sich stark gleichen, z. B.


etwas ganz ähnliches ist wie:

drängt sich ohne weiteres auf. Wichtiger ist aber noch die Stimmung der beiden Stellen, die, bei Händel klar ausgeprägt, durch Beethoven eine starke, subjektive Steigerung erfahren hat. Sehr bezeichnend sind hierfür die zwei Takte in fis-moll bei Beethoven (in dem Notenbeispiel nicht mitgeteilt), die durch die von Beethoven gegebene Bemerkung smorzando ein helles Licht (auf die ganzen Takte) werfen. „Wer kennet solche Qualen, schwer wie seine Qualen“, diese Worte des Händelschen Textes dürfte man mit einem gewissen Recht über diese Takte des

Beethovenschen Satzes setzen oder sie wenigstens in diesem Sinne verstehen, wobei man sie allerdings auf Beethoven selbst beziehen wird. Gerade dieses Analogon berechtigt noch besonders zu der Annahme, daß Beethoven bei dieser Stelle der bei ihm in Fleisch und Blut übergegangene „Messias" von Händel vorschwebte. Jedenfalls wird man zugeben müssen, daß das Beethovensche smorzando kaum eine sinnigere Erklärung als durch den Hinweis auf diese Stelle im „Messias" finden kann.

Ein Wort noch über den Brahmsschen Satz im Zusammenhang mit den beiden Vorgängern dieses Themas. So offensichtlich es ist, daß Brahms nicht zufällig auf das wichtigste Material seines ersten Satzes dieser Symphonie kam, so offenkundig ist es für jeden, der einen Einblick in die Art und Weise hat, wie große Komponisten fremdes Material benützen, daß Brahms trotz allem ein ganz Neues, Selbständiges geschaffen hat. Man darf sogar betonen, daß erst Brahms den Gedanken seiner Vorgänger ihre vollkommene Ausbildung gegeben hat, daß er es ist, der diese Gedanken ans helle Licht zog und sie derart selbständig weiterbildete und mit seiner Persönlichkeit durchtränkte, daß man trotz allem erst hier etwas völlig Abgerundetes vor sich hat. Bei Händel handelt es sich um ein kleines Stück, bei Beethoven um eine Episode. Wer wird hier von Plagiat reden, so freigebig man heute — Händel gegenüber — mit diesem Ausdruck herumwirft? Gerade bei Brahms lassen sich bekanntlich eine Menge Themen auf solche früherer Komponisten zurückführen, seine Schaffensweise gleicht in dieser Beziehung sehr stark der Händelschen. Bei keinem vernünftigen Beurteiler Händels hat der Respekt vor Händel dadurch auch nur die geringste Einbuße erlitten, und es gibt hierfür nichts Charakteristischeres, als daß gerade begeisterte Händelforscher es sind, die unermüdlich das Material hervorziehen und untersuchen, das Händel benutzt hat. Möge man Brahms gegenüber, der überaus viel von früheren Komponisten verwertet hat, was sich heute noch lange nicht genügend nachweisen läßt, einmal nicht eine solche Stellung einnehmen, wie sie heute vielfach Händel gegenüber so beliebt ist. Man darf hervorheben, daß gerade auch diese Händel-Beethovensche Benutzung von Seiten Brahms' sein starkes Bewußtsein von Selbständigkeit und Eigenart zeigt. Einem Brahms, der einen Chrysander an der Arbeit sah, wie dieser die verborgensten Werke ans Licht zog, die Händel gekannt und benutzt hat, konnte es nicht entgehen, daß seine „Entlehnungen" früher oder später aufgedeckt würden. Dennoch trug er kein Bedenken, wie hier, thematisches Material fremder Komponisten in einer seiner bedeutendsten Schöpfungen zu verwerten und zwar gleich an der Spitze des Werkes. In unserer Zeit, die sich auf den subjektiven Ausdruck so viel zugute tut und deshalb auch der Ansicht ist, daß nur ein eigenes Thema der

reine Ausdruck eines Komponisten sein könne, will dies immerhin etwas heißen. Glücklicherweise hat — für unsere Zeit — gerade Brahms gezeigt, daß weder die Eigenart eines Komponisten noch die moderne Musik überhaupt von derartigen Parallelen in entscheidender Weise abhängig ist.

Der Wert derartiger Parallelstellen für die Musikästhetik möge hier mit keinem Worte berührt werden, weil dabei Fragen zur Sprache kommen müßten, die nur im großen Zusammenhange eine ergiebige Behandlung erfahren können. Schließlich darf vielleicht — einzig als bescheidene Anregung — ausgesprochen werden, daß es allmählich Zeit wäre, wenn die vielen Beethovenschriftsteller einmal daran gingen, unter anderem auch das Verhältnis Beethovens zu Händel des näheren zu untersuchen. Aus dem Biographischen müßte die Beethovenkunde doch allmählich energisch herauskommen. Oder wartet sie auch hier auf das Eingreifen der Musikwissenschaft, die mit der Erforschung noch recht dunkler Zeiten vom 10. bis 19. Jahrhundert noch lange reichlich zu tun hat? Es ist jedenfalls charakteristisch, daß wir über einen Bach und Händel, trotz der Schwierigkeit des zu bewältigenden Stoffes, in kunstgeschichtlicher Beziehung eigentlich ein viel besseres Wissen besitzen, als über Beethoven.





GEDICHTE

von Arno Nadel-Berlin

Der Künstler an die Kunst

I.

All meine Liebe will ich freudig gießen
In deinen Kelch, du hehres Götterkind;
Ich will vor deinem reinen Aug erschließen
Die Schätze, die in mir verborgen sind.
Was ich empfinde, was ich fühlend denke,
Das will ich anvertrauen deiner Huld,
Daß es der Armen Brust mit Wonne tränke
Und bring Vergessen aller trüben Schuld.
Du bist das Leben, du das Spiel der Spiele.
Die Menschen wissen nimmer, was sie treiben;
Daß sie als Werkzeug dienen deinem Ziele
Und noch befehlend deine Sklaven bleiben.
    Doch mich hast du bestellt zu ihrem Herrn.
    So laß mich selig folgen sel'gem Stern.

II.

Die du mein Sehnen füllst mit süßem Schauer,
Mach, daß ich ständig deinen Odem spüre;
Gib deinem stillen Wirken stete Dauer,
Auf daß der Lockung Macht mich nicht verführe.
Verhüte, daß ich wanke, wenn sie kommen,
Mir ihre falsche Seligkeit zu zeigen,
Und wolle nicht, daß deine Boten schweigen,
Wenn sie der zagen Seele Ruf vernommen.
Senk heilgen Durst in meines Herzens Tiefe,
Und mach mich reif für Einsamkeit und Leiden;
Die letzten Gründe meiner Wünsche prüfe,
Ob sie die Pfade deiner Weisung meiden.
    Umgib mein täglich Werk mit deinem Schimmer,
    Daß schön es sei und licht so heut wie immer.

An die Musik

Wenn Worte Zeichen sind für Geist, —
Du bist das Edelste von allem,
Was Geist und Seele bergen.
Du bist das Atmen tiefster Beweger,
Der Zauber uralter Schöpfer.
In dir ist der Rede Beginnen und Ende;
Du rufst,
Und alle vergessen ihr Werden
Und ahnen ihr eigenstes Leben,
Du schweigst,
Und die Schönheit war.
Du bist alle Wahrheit.
Von allem Heiligen auf Erden
Bleibst du uns treu allein, —
Du hältst die Wacht,
Wenn Frevlerhand
Des Himmels Tür erbrechen will,
Vor Gott, dem Herrn.

Das Konzert

Merk auf! Nun naht die Kunst und mit ihr Liebe.
Es webt im Saal ein seltsam stilles Leben,
Das macht des Daseins tiefsten Grund erbeben,
Und jäh verstummen alle bösen Triebe.
Der dort in Seligkeit der Andacht lauscht,
Er ist im Geist ein eitler Geck, ein Tor;
Das Mädchen hier, es weilt im heilgen Chor,
Ein seichtes Lob ists sonst, was sie berauscht.
Und alle, die sich selber kaum erkennen,
Sie leben anderwärts und leben gut;
In reines Fühlen wandelt sich ihr Blut.
Sie spüren Kräfte, die nicht Worte nennen.
Ein Hauch der Ewigkeit umweht die Seelen,
Ein Ahnen, wie sich Sein und Sinn vermählen.

Der Rhythmus

Es geht durch Kunst, durch Zeit und Raum ein Geist
Mit würdevollen, strenggemessnen Schritten;
Kein Zauberwort, kein Zwingen und kein Bitten,
Den niemand noch besiegt, vom Wege weist.
Es zähmt die Flut in Wort und Ton sein Hauch,
Den ruhelosen Trieb in Bild und Stein,
Und er ists, der in Blume, Baum und Strauch
Die Formen raubt dem fahlen, starren Sein.
Es achten seines Winks die lichten Sterne,
Es folgen seinem Rufe Lust und Leid;
Es wechselt selbst die Welt in fernster Ferne
Auf sein Geheiß ihr buntgewirktes Kleid.
Die Tore fremder Welten sind ihm nah;
Wer ihn geschaut, begreift, was je geschah.





Schluß

XI.

Karlsruh, d. 20. August 33.

Lieber Bruder!

Hättest Du mir nicht gesagt, daß Dir Rocks[1]) Briefe unangenehm sind, weil sie immer so viele Versicherungen seiner Liebe und Freundschaft enthielten, so hättest Du gewiß schon den Tag nach meiner Abreise aus Darmstadt eine vielseitige Liebeserklärung von mir erhalten, denn es hat mich wahrhaft glückselig gemacht, als ich Dich wiedersah und Dir (nachdem ich meine ‚griefs' vom Herzen herunter geredet hatte) sagen durfte, wie teuer und wert Du meinem Herzen bist, und sah, daß auch Dir an der Seite Deines liebenden Jugendfreundes behaglich zu Mute war. — So, nun wird es doch ein Rockscher Brief und sollte es doch nicht. Doch es drängt mich Dir es wenigstens einmal zu sagen.

Die Stunde unserer Zusammenkunft hatte mich so begeistert, daß ich im Wagen komponierte, schwärmte, weinte, lachte, alles durcheinander wie ein Narr. Als ich wieder etwas vernünftig geworden war, las ich Deine „Hymne an Gott". Ein höchst interessantes originelles Werk. Zart und voll jener Voglerischen melodiösen Harmonieenfolgen ist die Introduktion, die Fuge kühn u. voller neuen Wendungen, namentlich in den Episoden. Hätte ich etwas daran auszusetzen, so wäre es, daß Du bei der ersten Anlage nicht mehr auf Verschiedenartigkeit der Figuren unter den verschiedenen Kontrasubjekten gesucht hast. Manche geistreiche Intention und guter Eintritt muß dadurch für das gewöhnliche Dilettantenohr verloren gehen. Ich hoffe, Du nimmst es nicht übel, daß ich Dein Geschenk wieder verschenkte und es dem Schelble[2]) in Frankfurt für den Caecilien-Verein mitteilte. Sie führen dort vortrefflich alles aus.

Nun lebe wohl, Bruder, und grüße Deine treffliche Frau. Hat Dich unser Wiedersehen nur halb so erwärmt und gefreut als mich, so wirst Du gewiß in Zukunft wieder mehr Zeit der göttlichen Kunst weihen, der Du Dich durch Deine klassische Tonlehre so hoch verdient gemacht hast, die aber eben deshalb noch mehr von Dir zu fordern berechtigt ist, vor allem Vollendung eben jenes großen Werkes.

Für den Brief an Thibaut[3]) danke ich herzlich. Ich habe nach Heidelberg der Post darum geschrieben, um ihn bei günstiger Gelegenheit einst benutzen zu können, denn leider muß ich morgen nach Paris, jedoch hoffentlich nur auf kurze

---

[1]) Vgl. voriges Heft S. 76 A. 1.

[2]) Joh. Nepomuk Schelble, der Begründer und langjährige Leiter des Caecilien-Vereins in Frankfurt a. M. (1789—1837).

[3]) Der Heidelberger Jurist A. F. J. Thibaut (1774—1840), Verfasser des berühmten Werkes (1825) „Über Reinheit der Tonkunst".

Zeit. Hast Du mir irgend Wünsche oder Aufträge für dort mitzuteilen, so adressiere sie à Mr. Gouin, Chef de division à la grande poste, Rue J. J. Rousseau (pour Mr. Meyerbeer) à Paris.

Herzliche Grüße von Dusch[1]), welcher die Grippe hat, doch bald wieder ausgehen wird.

XII.

Baden, den 16. Oktober 37.

Lieber Bruder

Von einer Exkursion nach dem Oberlande, welche drei Tage währen sollte u. woraus 15 wurden, bin ich gestern zurückgekehrt u. finde Deinen lieben Brief[2]), welchen ich trotz meiner Schreibefaulheit gleich zu beantworten eile, um so mehr da er dem Datum nach lange schon angelangt ist.

Es tat mir unendlich weh, Dich bei meiner Durchreise in Darmstadt nicht getroffen zu haben. Ich hatte Dir vieles zu sagen, was ich über Dich während meiner Reise spekuliert hatte, denn unsre letzte Zusammenkunft, Deine trübe Stimmung hatten mir die alte warme Liebe und Anhänglichkeit für meinen Gottfried, für sein großes Talent, seine leuchtende Intelligenz wieder wie durch einen Zauberschlag in die Seele gehext. Leider wird bei meiner entsetzlichen, unbesiegbaren Schreibefaulheit in 20 Briefen nicht so viel u. Gescheutes herauskommen als in einem einzigen Gespräche. Allein ich will es versuchen.

Einer der Gegenstände, weshalb ich Dich gern gesprochen hätte, betraf die Königl. Akademie der Künste zu Berlin. Unter den deutschen Akademien nimmt diese unbestritten den ersten Rang ein. Seit 4 Jahren hat sie auch eine musikalische Sektion (deren Mitglied ich auch bin). Sie nimmt natürlich wie alle Akademien fremde berühmte Künstler als Ehrenmitglieder auf. Ich dachte, daß ein Mann wie Du, dessen Werk[3]) ihn zu den allerersten der jetzt lebenden Theoretiker erhebt, schon längst Ehrenmitglied wäre. Doch dem war nicht so. Ich sprach mit dem beständigen Sekretär der Akademie der Künste, dem (sehr einflußreichen) Professor Tölken[4]) und machte ihm Vorwürfe, daß ein Name wie der Deinige unsrer Akademie fehle, um so mehr da Du so artig gewesen wärst, mir bei meiner Durchreise Dein berühmtes Werk nebst einem Brief an die Akademie mitzugeben, welches ich der Akademie als hommage von Dir hätte überreichen sollen, allein in Frankfurt leider aus Versehen vergessen hätte (verzeihe mir die Lüge). Ich sprach auch mit mehreren andern Mitgliedern u. machte bei der jährlichen Sitzung, wo neue Mitglieder ernannt werden, u. welche während meiner Anwesenheit in Berlin fiel, die Motion. Allein ich hatte die Reglements nicht genug gekannt. Die Namen der aufzunehmenden Künstler müssen von derjenigen Kunstsektion, wozu sie gehören, dem Direktor mehrere Zeit vor der Sitzung schriftlich präsentiert werden, ehe die Generalversammlung über sie ballotiert. Ferner waren dieses Mal der musikalischen Sektion nur 2 Ehrenmitglieder gestattet worden, und diese hatte schon längst den Dr. Löwe[5]) aus

---

[1]) Vgl. voriges Heft S. 76 A. 11.

[2]) Konzept Webers nicht in dessen Nachlaß enthalten.

[3]) „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst."

[4]) Ernst Heinrich Tölken (1785—1869).

[5]) Den bekannten Balladenkomponisten (1796—1869).

Stettin und den Dessauer **Schneider**[1]) dazu aufgeschrieben. Doch brachte ich nun Deine Wahl für das nächste Mal auch vor der musikalischen Sektion lebhaft zur Sprache und hoffe, daß in der nächsten Sitzung ohnfehlbar Du ernannt wirst[2]). Diese ist aber freilich erst im Mai. Tue mir nun den Gefallen, lieber Bruder (es versteht sich, daß Du alles dieses ignorieren mußt, denn es ist den Mitgliedern nicht erlaubt, den Inhalt der vertraulichen Sitzungen mitzuteilen) und schicke sobald als möglich ein Exemplar Deines Werkes als hommage an die Akademie nebst einigen Zeilen an die Akademie der Künste in corpore; adressire dieses an den Herrn Professor **Tölken**, beständigen Sekretär der Königl. Akademie der Künste ... und begleite dasselbe mit einem recht freundlichen Privatschreiben an Professor **Tölken** des Inhaltes, daß ich Dich unterrichtet hätte, er sei der Sécretaire perpetuel der Akademie u. würde mithin die Güte haben, der musikalischen Sektion dieses Werk als ein[en] Beweis Deiner Achtung für die ganze Akademie zu übereichen. Es ist ein einflußreicher und dabei sehr achtungswerter Mann, welcher sich warm für Deine Wahl interessiert (welches Du aber auch natürlich ignorieren mußt.)

Der zweite zu besprechende Punkt betraf die **Pariser** Akademie, **l'Institut de France**. Wie kannst Du Dir nur denken, lieber Bruder, daß ich für einen so berühmten Schriftsteller wie Du einen Brief fabrizieren werde? Ich, der jetzt schon über die lumpige[n] Zeilen dieses Briefes ächze und schwitze, als trüge ich Centnerlast! Doch sollte es Dich genieren, ihn **französisch** zu schreiben, so sende ihn mir deutsch, ich will ihn gern übersetzen. Der Brief wird übrigens in der Sitzung vorgelesen; es wäre also gut, wenn er soigniert wäre. Es wäre ferner gut, wenn Du diesem Briefe einen Privatbrief an Mr le Chevalier **Berton**[3]), membre de l'Institut, beifügtest, des Inhaltes, daß Du wohl wüßtest, es sei Sitte, die Sendungen für die Akademie an den sécretaire perpetuel zu schicken, allein Du hättest Dir das Vergnügen nicht versagen [können], sie an den trefflichen Komponisten **Berton** zu adressieren, den Du nicht nur als den berühmten Komponisten der „Aline", „Montano et Stephanie" und anderer Meisterwerke bewunderst, sondern in dem Du auch den Verfasser trefflicher theoretischer Werke ehrtest. Du glaubtest daher, es wäre daher am passendsten und für Dich am ehrenvollsten, wenn die Akademie aus seinen Händen Dein hommage erhielte.

Diese beiden Briefe sende **mir** aber recht bald, denn wenn ich nicht irre, so geschehen die Wahlen der „membres correspondants" gegen Ende des Jahres. Deine beiden Briefe nebst Deinem Briefe sende ich an **Berton** und schreibe ihm nebst mehreren andren Gliedern der musikalischen Sektion und noch andern das Nötige dazu. Zum Patron nehmen wir deshalb **Berton**, weil er als der einzige Litterat der musikalischen Sektion das größte Gewicht bei den Wahlen hat.

Außerdem werde ich noch an **Kastner**[4]) schreiben, einen jungen Straßburger und Schüler **Bertons**, welcher trefflich deutsch versteht, daß er sich vor Abgabe Deines Werkes an die Akademie dasselbe von **Berton** geben läßt, um in der „Gazette musicale de Paris" darüber einen Bericht zu erstatten, den ich dann den 6 Mitgliedern der musikalischen Sektion mitteilen werde. Weit besser, zweckmäßiger

---

[1]) Friedrich **Schneider**, der Komponist des berühmten „Weltgerichts" (1786 bis 1853).

[2]) Geschah auch wirklich.

[3]) Henri Montan **Berton**, 1767—1844, Komponist u. a. von 48 Opern.

[4]) Joh. Georg **Kastner** (1810—1867), der sehr verdiente Theoretiker und Komponist, dessen Biographie (in drei Bänden) Hermann Ludwig (v. Jan) geschrieben hat.

und kürzer wäre es aber, Du schicktest mir diejenige der Recensionen, die über Dein Werk erschienen sind, welche Du als die gründlichste, erschöpfendste und die genügendste betrachtest (es sei nun gedruckt oder handschriftlich), und ich würde dafür sorgen, daß sie etwas arrangiert und übersetzt in der „Gazette musicale de Paris" alsobald erschiene.

Für heute, lieber Bruder, habe ich meiner Schreibefaulheit schon das Mögliche zugemutet. Ich verschiebe es auf morgen, Dir in einem zweiten Brief von den andern Gegenständen zu sprechen, die ich Dir noch mitteilen wollte, wie auch über den Inhalt Deines lieben Briefes. Vorläufig sende ich Dir, wie Du es verlangst, das Schreiben der Dlle H.[1]) zurück. Grüße Deine treue mir stes werte Gustel.

Dein ewig treuer

Meyerbeer

XIII.

Baden, d. 20. Oktober 37.

Lieber Bruder!

Seit meinem letzten Brief an Dich war ich recht ernstlich unwohl und mußte sogar das Bette zwei Tage hüten: daher die Verzögerung der Fortsetzung meines Briefes; dieses Mal ist meine Schreibfaulheit unschuldig daran.

Tief hat es mich betrübt, Dich bei unserm Wiedersehen nicht nur in der Tat, sondern auch im Sinne abgewendet und entfremdet von allem musikalischen Wirken und Schaffen zu finden. Wie! Du, der die lichtvollste geistreichste „Theorie" der neuern Zeit aufgestellt hat, der in unzähligen einzelnen Aufsätzen alle Felder des musikalischen Wissens behandelt hat, dessen „Requiem" und „Lieder" den hohen Beruf als Komponist beurkundet haben, du verstummst in Deinen besten Mannesjahren und läßt den Ehrenplatz, den Dein Geist, Deine Werke Dir unbestritten anwiesen, en quenouille fallen? Müßtest Du nicht der Gesetzgeber, die oberste Behörde der musikalischen Kritik in Deutschland sein? Die einzige musikalische Wirksamkeit, der Du Dich noch ergibst, die „Caecilia"[2]), verliert durch die Ungeschicklichkeit der Publikation Deines Verlegers[3]) alle Importanz. In so weiten Intervallen, und besonders in unbestimmten Zeiträumen kann heute zu Tage keine Zeitschrift mehr einen großen Leserkreis gewinnen, besonders eine musikalische, die sich doch ihrem Publikum nach immer mehr zu den belletristischen wie zu den rein gelehrten Zeitschriften zu zählen hat. Gib die Hälfte weniger Material, aber gib alle 14 Tage eine Nummer, und Du wirst sehen, ob ich recht habe.

Und Deine herrlichen einzelnen Aufsätze, die Du seit 30 Jahren in die verschiedenen musikalischen Zeitschriften Deutschlands verstreut hast, warum läßt Du sie der Vergessenheit überantworten? Ja wohl der Vergessenheit! Denn wer liest ein Journal anders als im Moment seines Erscheinens, und wer liest es mehr als einmal? Warum verschmähst Du zu tun, was die größten Schriftsteller doch in ähnlichen Fällen taten. Warum sammelst Du nicht diese einzelne[n] Aufsätze, revidierst

---

[1]) Nicht im Weberschen Nachlaß enthalten.

[2]) Die „Caecilia, Zeitschrift für die musikalische Welt" hatte G. Weber 1824 begründet; nach seinem Tode gab sie S. Dehn bis 1848 heraus.

[3]) B. Schott's Söhne, Mainz.



und koordinierst sie und gibst sie unter dem Titel „G. Webers vermischte musikalische Schriften“ (oder unter sonst einem andern Titel) heraus?[1]) Alle kritische[n] Organe der Musik würden natürlich diese Erscheinung besprechen, das Publikum von heute das für ihn [!] neue Werk lesen, und endlich wird als Werk in der musikalischen Litteratur einen ehrenvollen und bleibenden Platz einnehmen, was, in den Zeitschriften versplittert, vergessen worden wäre.

Und warum hast Du keinen musikalischen Wirkungskreis in Darmstadt? Warum bist Du nicht Intendant der Oper? Hat man Dir es etwa nicht angeboten? Das sollte mich nicht wundern, falls Du selbst keinen Schritt dazu getan hast. Du bist in Darmstadt die einzige musikalische Superiorität. Superioritäten genieren und demütigen, und man dankt Gott, wenn sie das Maul halten. Allein liebt man auch Superioritäten nicht, so fürchtet man doch ihren Geist, ihr Wort, ihre Feder; und fordert die Superiorität vollends nur, was ihr gebührt, so schlägt es ihr selten fehl. Wolle Intendant sein, lieber Bruder; scheue Dich nicht, es am gehörigen Ort zu sagen, und Du wirst es gewiß sein. Sollte die Prinzeß Wittgenstein (die einzige Person Eures Hofes, welche mir bekannt ist) noch in Paris sein, wenn ich dorthin komme, so werde ich ihr über diesen Gegenstand alles das sagen, was Du nicht sagen zu wollen scheinst.

Und endlich warum läßt Du Dein herrliches Kompositionstalent so gänzlich brachliegen? Etwa weil Du drückende Berufsgeschäfte hast? Das ist kein hinreichender Grund. In unserm Deutschland, wo nie von oben etwas direkt für die Existenz des geistig Producierenden getan wird, sind von jeher die Majorität der Gelehrten, Schriftsteller und Künstler genötiget gewesen, Ämter zu bekleiden, um existieren zu können, und haben doch dabei (wenn sie anders Genie hatten) Meisterwerke geliefert. Freilich ist die Öffentlichkeit häufig ein Dornenfeld für den, welcher sich darauf zu tummeln genötigt ist; namentlich in unsrer so zerrissenen, konvulsivisch bewegten Zeit, wo die einfachsten Wahrheiten nicht mehr unbestritten bleiben, wo die Kritik sich so häufig in den Händen unberufener Laien befindet, oft auch nur als Vehikel persönlicher Freundschaft oder Feindschaft dient, um durch die Beurteilung des Werkes dessen Verfasser zu deifizieren oder zu vernichten. Allein wenn man sonst nur in seinem Innern die feste Überzeugung hat, das Rechte gewollt und erkannt zu haben, verwunden auch die schärfsten, gehässigsten Angriffe nicht so arg, als man glauben sollte.

Ich komme nun zur Beantwortung Deines Briefes. Den herzlichsten Dank, lieber Bruder, für Deinen freundlichen Avis über den Dir zugesandten Aufsatz[2]) gegen „die Hugenotten“ und die liebevolle Art, mit der Du es meinem Ermessen anheimstellst, ob der Aufsatz in der „Caecilia“ erscheinen soll oder nicht. Mir scheint, Dein Scharfsinn hat auch hier gleich das Zweckmäßigste erkannt, und ich bin ganz Deiner Meinung, daß der Aufsatz weniger Schaden in der „Caecilia“ wie anderswo tun wird, weil, wie Du bemerkst, durch Randglossen und Noten dem Gifte gleich das Gegengift beigesellt werden kann. (Ich halte Noten für besser als einen förmlichen, aber nachträglichen Aufsatz.) Du frägst mich, wer aber diese Noten schreiben soll, da

---

[1]) Geschah nicht.

[2]) Dieser Aufsatz von Heinrich Paris (offenbar einem Pseudonym) erschien unter dem Titel „Einige deutsche Gedanken bei Gelegenheit einer französischen Oper. Von einem Laien“ im 20. Bande der „Caecilia“ (Heft 79) S. 1—51. In den beigefügten Anmerkungen der Redaktion (d. i. Gottfr. Weber) ist dieser Brief Meyerbeers zum Teil wörtlich benutzt.

Dir das Werk unbekannt ist? Darauf, lieber Bruder, weiß ich nichts zu antworten, allein auf keinen Fall ich selbst, wie Du es vorschlägst. Ich habe es mir seit Jahren zum unverbrüchlichen Gesetze gemacht, nie persönlich auf Angriffe gegen meine Arbeiten zu antworten und persönliche Polemik unter keiner Bedingung weder zu veranlassen noch zu erwidern. Allein da, wie Du schreibst, der Aufsatz fast gänzlich gegen das Stück gerichtet ist und der Musik kaum erwähnt, so kann ich Dir die Kenntnis des Stückes verschaffen, denn ich habe hier ein Exemplar desselben, welches ich Dir heute noch sende. Ob Dir „die Hugenotten" als Drama gefallen werden, ob Dir der Stoff glücklich oder unpassend für ein Opernsujet erscheinen wird, das weiß ich nicht; allein das hoffe ich, Du wirst die Behandlung nicht unsittlich, nicht scandaleuse finden (wie der Verfasser jenes Aufsatzes). Es ist freilich ein furchtbares historisches Faktum, allein doch so allgemein bekannt, selbst so oft dramatisch bearbeitet, daß von größerer Veröffentlichung durch eine Opernbearbeitung keine Rede sein kann. Mich dünkt, die protestantische Religion wird durch das ganze Stück in das edelste, würdigste Licht gesetzt. Für die Katholiken ist in dem Stücke, wie es auch geschichtlich war, die ganze St. Barthelemy[1]) nur ein politisches Faktum. Ob es aber überhaupt ein noch nicht dagewesener Skandal sei, religiöse Streitigkeiten auf die Bühne zu bringen und sogar einen wirklichen Choral in der Oper anzubringen, die Frage, dünkt mich, ist schon vor 25 Jahre[n] beantwortet worden; denn so lange bereits ist es her, daß in dem lutherischen Berlin „Die Weihe der Kraft" von Werner[2]) gegeben ward, wo Luther selbst der Held des Stückes war, u. seine religiöse[n] Streitigkeiten mit Papst und Kaiser den Stoff des Dramas bilden und wo auch mehrere seiner Choräle in dem Stücke gesungen werden. Alles dieses erregte damals keinen Skandal, ward im Gegenteil vom Puklikum unzählige Male mit Rührung und Erhebung angesehen. Freilich wenn der Choral zur Opernarie gemacht würde (wie der Verfasser des Aufsatzes sagt), so wäre das wirklich ein Skandal. Allein wenn grade im Gegenteil dieser Choral als Gegensatz der weltlichen Musik stets streng und kirchlich behandelt ist, wenn er als Anklang aus einer bessern Welt, als Symbol des Glaubens u. Hoffens immer nur als Anrufung bei drohender Gefahr oder in den Momenten der höchsten Erhebung ertönt und sich in einzelnen Anklängen zwar durch das ganze Stück zieht, aber immer nur in dem Munde derjenigen Person (der Diener Marcel), welche als Repräsentant eines einfachen, aber unerschütterlichen frommen Glaubens, ja als Märtyrer gezeichnet ist, so ist, dünkt mich, eine solche Behandlung eher Heiligung als Entweihung eines Kirchengesanges zu nennen. Ob es mir gelungen, diese Intention wirklich ins Leben zu rufen, das kannst Du freilich nicht wissen, lieber Bruder, da Du die Oper nicht kennst. Ich hatte eigentlich bei meinem vorletzten Besuche eine Partitur der „Hugenotten" für Dich mitgebracht, allein Du sprachst mir mit so vieler Apathie damals von Musik, daß ich nicht wagte, Dir meine Intention mitzuteilen. Wisse aber, daß das Packet noch immer mit der Aufschrift „an Gottfried Weber" in meinem Zimmer liegt, u. langweilt es Dich nicht, 5 Akte Musik von mir zu durchlesen, so schreibe ein Wort, u. die Partitur wandert zu Dir.

Und nun lieber Bruder, denke ich genug geschwatzt zu haben. Was ich über

---

[1]) Die Bartholomäusnacht (23/24. August 1572).

[2]) Sonst bekannt u. d. T.: „Martin Luther"; diesem Stücke stellte Zacharias Werner (1768—1823), nachdem er 1811 katholisch geworden war, die „Weihe der Unkraft" gleichsam als poetische Buße für seinen „Luther" entgegen.

und koordinierst sie und gibst sie unter dem Titel „G. Webers vermischte musikalische Schriften“ (oder unter sonst einem andern Titel) heraus?[1]) Alle kritische[n] Organe der Musik würden natürlich diese Erscheinung besprechen, das Publikum von heute das für ihn [!] neue Werk lesen, und endlich wird als Werk in der musikalischen Litteratur einen ehrenvollen und bleibenden Platz einnehmen, was, in den Zeitschriften versplittert, vergessen worden wäre.

Und warum hast Du keinen musikalischen Wirkungskreis in Darmstadt? Warum bist Du nicht Intendant der Oper? Hat man Dir es etwa nicht angeboten? Das sollte mich nicht wundern, falls Du selbst keinen Schritt dazu getan hast. Du bist in Darmstadt die einzige musikalische Superiorität. Superioritäten genieren und demütigen, und man dankt Gott, wenn sie das Maul halten. Allein liebt man auch Superioritäten nicht, so fürchtet man doch ihren Geist, ihr Wort, ihre Feder; und fordert die Superiorität vollends nur, was ihr gebührt, so schlägt es ihr selten fehl. Wolle Intendant sein, lieber Bruder; scheue Dich nicht, es am gehörigen Ort zu sagen, und Du wirst es gewiß sein. Sollte die Prinzeß Wittgenstein (die einzige Person Eures Hofes, welche mir bekannt ist) noch in Paris sein, wenn ich dorthin komme, so werde ich ihr über diesen Gegenstand alles das sagen, was Du nicht sagen zu wollen scheinst.

Und endlich warum läßt Du Dein herrliches Kompositionstalent so gänzlich brachliegen? Etwa weil Du drückende Berufsgeschäfte hast? Das ist kein hinreichender Grund. In unserm Deutschland, wo nie von oben etwas direkt für die Existenz des geistig Producierenden getan wird, sind von jeher die Majorität der Gelehrten, Schriftsteller und Künstler genötiget gewesen, Ämter zu bekleiden, um existieren zu können, und haben doch dabei (wenn sie anders Genie hatten) Meisterwerke geliefert. Freilich ist die Öffentlichkeit häufig ein Dornenfeld für den, welcher sich darauf zu tummeln genötigt ist; namentlich in unsrer so zerrissenen, konvulsivisch bewegten Zeit, wo die einfachsten Wahrheiten nicht mehr unbestritten bleiben, wo die Kritik sich so häufig in den Händen unberufener Laien befindet, oft auch nur als Vehikel persönlicher Freundschaft oder Feindschaft dient, um durch die Beurteilung des Werkes dessen Verfasser zu deifizieren oder zu vernichten. Allein wenn man sonst nur in seinem Innern die feste Überzeugung hat, das Rechte gewollt und erkannt zu haben, verwunden auch die schärfsten, gehässigsten Angriffe nicht so arg, als man glauben sollte.

Ich komme nun zur Beantwortung Deines Briefes. Den herzlichsten Dank, lieber Bruder, für Deinen freundlichen Avis über den Dir zugesandten Aufsatz[2]) gegen „die Hugenotten“ und die liebevolle Art, mit der Du es meinem Ermessen anheimstellst, ob der Aufsatz in der „Caecilia“ erscheinen soll oder nicht. Mir scheint, Dein Scharfsinn hat auch hier gleich das Zweckmäßigste erkannt, und ich bin ganz Deiner Meinung, daß der Aufsatz weniger Schaden in der „Caecilia“ wie anderswo tun wird, weil, wie Du bemerkst, durch Randglossen und Noten dem Gifte gleich das Gegengift beigesellt werden kann. (Ich halte Noten für besser als einen förmlichen, aber nachträglichen Aufsatz.) Du frägst mich, wer aber diese Noten schreiben soll, da

---

[1]) Geschah nicht.

[2]) Dieser Aufsatz von Heinrich Paris (offenbar einem Pseudonym) erschien unter dem Titel „Einige deutsche Gedanken bei Gelegenheit einer französischen Oper. Von einem Laien“ im 20. Bande der „Caecilia“ (Heft 79) S. 1–51. In den beigefügten Anmerkungen der Redaktion (d. i. Gottfr. Weber) ist dieser Brief Meyerbeers zum Teil wörtlich benutzt.



ANTON WEIDINGER
BIOGRAPHISCHE SKIZZE
von Richard Heuberger-Wien

Der moderne Komponist, der sich in der Anwendung möglichst vieler, überaus vollkommener Orchesterinstrumente nicht genug tun kann, gedenkt wohl selten der Zeiten, da den großen Meistern früherer Epochen nur kleine Kapellen mit ziemlich primitiven Instrumenten zur Verfügung standen, wo der Komponist nicht durchweg ungehemmt seiner Phantasie folgen konnte, sondern mit der verhältnismäßig bescheidenen Technik der Streicher, mit den zahlreichen Tonlücken der Hörner, Trompeten und Posaunen und manchen technischen Beschränkungen rechnen mußte.

Die immer farbenreicher werdende Musik verlangte endlich Abhilfe dieses Zustandes. Findige Künstler, Musiker und Mechaniker, begannen den Mängeln der Tonwerkzeuge zu Leibe zu gehen, und so kam nach und nach jene Vollkommenheit zustande, die die Heutigen mit schier ungestümer Freude ihren Zwecken dienstbar machen.

Unter denjenigen, die in schon recht weit zurückliegender Zeit erfolgreiche Versuche dieser Art machten, ist mit besonderer Ehre ein Österreicher zu nennen, Anton Weidinger, der Erfinder oder doch jedenfalls Verbesserer der Klappentrompete, der Vorgängerin unserer Ventiltrompete.

Er war 1767 in Wien (Bezirk Landstraße) geboren und widmete sich schon in früher Jugend dem Musikerberufe. Peter Neuhold, Königlicher Oberhof- und Feldtrompeter, wurde sein Lehrer. Schon mit 19 Jahren wurde er „freigesprochen", was nachfolgender „Lehrbrief" der Trompeter- und Paukerzunft bescheinigt:

Seiner Römisch kaiserlichen, auch zu Hungarn und Böheim königlichen apostolischen Majestät Ober- Hof- und Feldtrompeter, ich Peter Neuhold bekenne hiemit vor allermänniglich in Kraft dieses Lehrbriefes, daß Anton Weidinger in der k. k. Haupt und Residenz Stadt Wien gebürtig, mich um Erlehrnung der edlen freyen und ritterlichen Kunst der Hof- und Feldtrompeter geziemend an ersuchet, welch sein bittliches Begehren in Erwegung er von ehrlichen Aeltern gebohren und hiezu qualificiret, auch wegen wohlangemessener Aufführung, die er von sich allemal zu Jedermann bester Zufriedenheit hat verspühren lassen, ihm ein solches nicht abschlagen wollen, noch sollen, zumalen, da er nebst diesem durch eigenen Fleiß seine Lehrzeit von selbsten verkürzet, und sich so tüchtig gemacht, daß er nicht nur allein in Feldkriegsdiensten, sondern auch wo immer bei großen Höfen alle Satisfaction leisten kann. Diesem nach, und um so viel mehrer einer allerhöchsten Ver-




Dich auf dem Herzen hatte, habe ich mit der Freimütigkeit, aber auch der Liebe eines 25jährigen Freundes ausgesprochen. Mögen diese Zeilen unsre so lange geschlummerte[n] freundliche[n] Mitteilungen und Verbindung wieder aufs neue ins Leben rufen. Jugendfreundschaften sollte man nie fahren lassen, bis sie der Tod trennt.

Lebe wohl, grüße Deine vortreffliche Frau und glaube, daß ich noch heute wie vor 25 Jahren Dir treu und herzlich ergeben bin.

Meyerbeer

XIV.

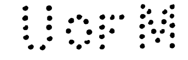
Baden, den 12. X. [= December] 37.

Lieber Bruder!

Über mich als präcisen Correspondenten waltet ein finstres Fatum, und wenn ich endlich von einem so heftigen Reizmittel galvanisiert werde, wie das mit meinem liebsten, teuersten Jugendfreunde, mit Dir, das alte herzliche Liebesband wieder anzuknüpfen, wirft sich der liebe Gott selbst dazwischen. Ich war nicht abwesend, wie Du zu glauben scheinst, auch nicht schreibefaul, wie du ebenfalls glauben dürftest, aber eine doppelte Kalamität ist über mich eingebrochen. Meine liebe Frau ward ernsthaft krank, und zum ersten Mal seit unsrer Verheiratung war meine Schwiegermutter, welche bisher nie meine Frau verlassen hatte, wegen Familienverhältnisse nach Berlin gereiset. Da war ich ungeschickter Peter mit meiner Totenangst um die schwerkranke Frau zum ersten Mal ihr und meiner Kinder alleiniger Schutz und Krankenwärter. War es moralische Wirkung, war es physische Erkältung, kurz meine Frau war kaum in der Genesung, da ward ich von einer Augenentzündung, aber so ernsthafter Art (mit sehr starkem Fieber) befallen, daß mein Arzt die allerlebhaftesten Besorgnisse für die Erhaltung meines Augenlichts hatte. Viele Wochen mußte ich im stockdunkeln Zimmer zubringen. Dem Himmel sei es Dank, das ist nun auch überstanden: meine Frau sowohl als ich dürfen uns den Gesunden wieder zuzählen. Doch kannst Du Dir denken, daß meinen Augen eine große Schwäche übrig blieb, und seit wenig Tagen erst ist mir förmlich das Schreiben erlaubt. Verzeihe mir daher, wenn ich heute Deinen lieben Brief nur kurz beantworte. Der Hauptzweck des meinigen ist hauptsächlich Dir die traurige Ursache meines Stillschweigens mitzuteilen.

Binnen sehr wenig Tage gehe ich nach Paris ab, wo ich eigentlich schon seit einem Monat hätte sein müssen, wäre ich nicht krank gewesen. Ich werde nun selbst Deine beiden Briefe an die Akademie und an Berton übergeben, die ganz zweckmäßig sind. Du schreibst, daß außer dem Exemplar Deines Werkes für die Akademie, welches ich von Darmstadt mitgenommen habe, Du ein anderes unter meiner Adresse nach Paris geschickt hast, welches für Berton bestimmt sei, u. ein drittes, das Du mir zudenkst (womit Du mir eine große Freude machst). Sei doch so gut und schreibe mir gleich, wann u. mit welcher Gelegenheit Du sie nach Paris gesendet hast u. wie die Adresse lautete, damit ich sie gleich bei meiner Ankunft in Paris holen kann. [ohne Unterschrift; ob vollständig?]





und sich nach einem stabilen Wohnsitz, wohl auch nach höherer künstlerischer Tätigkeit gesehnt zu haben. Eine Anstellung im „kk. Theater" in Wien ließ ihn diese Ziele erreichen.

Aus dieser Zeit, oder einer nicht viel späteren, dürfte wohl auch seine Erfindung stammen, die bis dahin lediglich auf ihre Naturtöne angewiesene Trompete mit Klappen zu versehen und diesem Instrumente dadurch — ohne seiner Eigenart nur das Geringste zu nehmen — zugleich einen vervielfachten Tonreichtum und eine unerhörte Bewegungsfreiheit zu verschaffen. Joseph Haydn, dem Weidinger, wie zu vermuten, sein nunmehr um so vieles vollkommeneres Instrument vorführte, scheint sich für die wichtige Neuerung lebhaft interessiert zu haben, denn er schrieb 1796 in Wien ein schönes „Concerto für Clarino-Solo" mit Orchesterbegleitung (Es-dur, 1. Satz Allegro $^4/_4$, 2. Satz As-dur Andante e cantabile $^6/_8$, 3. Satz Allegro $^2/_4$; Manuskript im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; bisher ungedruckt), das in der Art und Weise der Behandlung des Soloinstrumentes klar und deutlich auf Weidingers Klappentrompete hinweist. Eine mir seinerzeit vom inzwischen verstorbenen Enkel Weidingers, Herrn Ferdinand Weidinger[1]), mitgeteilte Familientradition bestätigt diese Vermutung[2]).

Daß Haydn seine Sympathie für den Erfinder auch in das Privatleben übertrug, beweist der Umstand, daß der berühmte Meister bei der am 6. Februar 1797 in Wien stattgehabten Vermählung Weidingers mit Susanna Zeissin, Tochter des Trompeters Franz Zeiss und dessen Ehefrau Eva geb. Schmidin, als Trauzeuge erschien.

Weidinger mag nun, vielleicht veranlaßt durch die Anforderungen seines neuen Hausstandes, getrachtet haben, seiner Erfindung allgemeinere Geltung zu verschaffen. In Wien trat er mehrere Male als Konzertspieler auf; so in einer „großen musikalischen Akademie" der „Tonkünstler-Gesellschaft" (später führte diese, heutzutage noch, wenn auch lediglich als Pensionsinstitut blühende Gesellschaft den Namen „Haydn") am 22. Dezember 1798, wo er in einem „neuen großen Conzerte von der Erfindung des Herrn Kozeluch, k. k. Compositor's und Kammerkapellmeister's", das dieser für Klavier, Mandoline, Trompete und Kontrabaß geschrieben hatte, die „organisirte Trompete" blies.

Bald regte sich in Weidinger der Gedanke, das „Ausland" für seine Sache zu gewinnen. Er rüstete sich zu einer für damalige Verhältnisse großen Reise. Bereits im November 1802 brachte die „Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung" (Band V, S. 158) folgende Notiz: „Öffentlichen Nachrichten zufolge hat der kaiserl. Hoftrompeter, Herr Weidenmeyer [der

---

[1]) 1849—1898. [2]) S. v. Neukomm schrieb in seinem Requiem auf den Tod Ludwig XVI. eine für Weidinger und seine Klappentrompete berechnete Partie.

Name ist verunstaltet] eine Trompete mit Klappen erfunden, auf welcher man durch zwey Oktaven alle halbe Töne ganz rein und sicher angeben kann. Man siehet ohne unser Erinnern, wie Vieles durch diese Erfindung gewonnen ist, wenn es sich damit wirklich so verhält und zugleich das Instrument nicht am Wesentlichen seines Tones verliert. Wir wünschen durch diese vorläufige Nachricht diejenigen, welche über die Sache urtheilen können und Gelegenheit dazu haben, aufmerksam zu machen."

1803 trat Weidinger seine große Konzertreise nach Deutschland, Frankreich und England an. Die „Leipziger Musikalische Zeitung" vom 5. Januar 1803 schreibt über sein Auftreten in „Klein-Paris": „Der kk. Hoftrompeter Herr Weidinger aus Wien gab uns Gelegenheit, seine bedeutende Erfindung zur Vervollkommnung der Trompete . . . selbst zu beurtheilen und zugleich sein meisterhaftes Spiel zu bewundern. Daß Herr Weidinger alle halben Töne, die im Umfange des Instrumentes liegen, beherrscht, und zwar so, daß er Läufe durch dieselben macht, ist vollkommen gegründet, auch die von uns bey Gelegenheit der ersten Nachricht über diese Erfindung geäußerte Besorgniß, es möchte dies Instrument dadurch vielleicht an seinem pompösen Charakter verlohren haben, durch seine öffentlich gegebenen Proben vollkommen widerlegt. Das Instrument hat noch seinen vollen, durchdringenden Ton, aber zugleich einen so sanften und zarten, daß man ihn auf einer Clarinette nicht weicher anzugeben im Stande ist. Daß Herr Weidinger außer einem Conzert und mehreren anderen konzertirenden Stücken ein in C recht brav geschriebenes Trio für Pianoforte, Violine und Trompete von Hummel[1]) in Wien vollkommen glücklich und seine Solostellen ebenso zart als jene beyden Instrumente ausführte. Das crescendo und decrescendo, die klare, bis in das Mark eindringende Höhe, besonders wo Herr Weidinger sich mehr innerhalb der, dem Instrumente natürlichen Tonart hielt, sind ganz unvergleichlich, und im wörtlichen Sinne unerhört. Wie vieles davon der neuen Erfindung und wie vieles dem geschickten Virtuosen gebühre, können wir nicht entscheiden, da er die nähere Kenntniß seines Instrumentes jetzt noch für sich behält. [Nach einem Londoner Berichte ließ W. seine Trompete von niemand genau besehen.] Auf jeden Fall verdient Herr Weidinger vielen Beifall und seine Erfindung alle Aufmerksamkeit."

Wie aus diesem Berichte zu entnehmen ist, machte Weidinger seine

[1]) Unter den gedruckten Werken Hummels befindet sich kein Trio für Pianoforte, Violine und Trompete. Möglicherweise ist das von Weidinger produzierte Stück, das wahrscheinlich eigens für ihn geschrieben wurde, nicht zur Ausgabe gelangt. Ein Septett militair in C-dur von Hummel enthält einen Trompetenpart, dessen Satzweise dem berühmten Berliner Trompeter Kosleck die Meinung aufdrängte, die Partie sei für Klappentrompete, also wohl für Weidingers Instrument oder gar für ihn selbst, geschrieben worden.

und sich nach einem stabilen Wohnsitz, wohl auch nach höherer künstlerischer Tätigkeit gesehnt zu haben. Eine Anstellung im „kk. Theater" in Wien ließ ihn diese Ziele erreichen.

Aus dieser Zeit, oder einer nicht viel späteren, dürfte wohl auch seine Erfindung stammen, die bis dahin lediglich auf ihre Naturtöne angewiesene Trompete mit Klappen zu versehen und diesem Instrumente dadurch — ohne seiner Eigenart nur das Geringste zu nehmen — zugleich einen vervielfachten Tonreichtum und eine unerhörte Bewegungsfreiheit zu verschaffen. Joseph Haydn, dem Weidinger, wie zu vermuten, sein nunmehr um so vieles vollkommeneres Instrument vorführte, scheint sich für die wichtige Neuerung lebhaft interessiert zu haben, denn er schrieb 1796 in Wien ein schönes „Concerto für Clarino-Solo" mit Orchesterbegleitung (Es-dur, 1. Satz Allegro $^{4}/_{4}$, 2. Satz As-dur Andante e cantabile $^{6}/_{8}$, 3. Satz Allegro $^{2}/_{4}$; Manuskript im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; bisher ungedruckt), das in der Art und Weise der Behandlung des Soloinstrumentes klar und deutlich auf Weidingers Klappentrompete hinweist. Eine mir seinerzeit vom inzwischen verstorbenen Enkel Weidingers, Herrn Ferdinand Weidinger[1]), mitgeteilte Familientradition bestätigt diese Vermutung[2]).

Daß Haydn seine Sympathie für den Erfinder auch in das Privatleben übertrug, beweist der Umstand, daß der berühmte Meister bei der am 6. Februar 1797 in Wien stattgehabten Vermählung Weidingers mit Susanna Zeissin, Tochter des Trompeters Franz Zeiss und dessen Ehefrau Eva geb. Schmidin, als Trauzeuge erschien.

Weidinger mag nun, vielleicht veranlaßt durch die Anforderungen seines neuen Hausstandes, getrachtet haben, seiner Erfindung allgemeinere Geltung zu verschaffen. In Wien trat er mehrere Male als Konzertspieler auf; so in einer „großen musikalischen Akademie" der „Tonkünstler-Gesellschaft" (später führte diese, heutzutage noch, wenn auch lediglich als Pensionsinstitut blühende Gesellschaft den Namen „Haydn") am 22. Dezember 1798, wo er in einem „neuen großen Conzerte von der Erfindung des Herrn Kozeluch, k. k. Kompositor's und Kammerkapellmeister's", das dieser für Klavier, Mandoline, Trompete und Kontrabaß geschrieben hatte, die „organisirte Trompete" blies.

Bald regte sich in Weidinger der Gedanke, das „Ausland" für seine Sache zu gewinnen. Er rüstete sich zu einer für damalige Verhältnisse großen Reise. Bereits im November 1802 brachte die „Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung" (Band V, S. 158) folgende Notiz: „Öffentlichen Nachrichten zufolge hat der kaiserl. Hoftrompeter, Herr Weidenmeyer [der

---

[1]) 1849—1898. [2]) S. v. Neukomm schrieb in seinem Requiem auf den Tod Ludwig XVI. eine für Weidinger und seine Klappentrompete berechnete Partie.

Name ist verunstaltet] eine Trompete mit Klappen erfunden, auf welcher man durch zwey Oktaven alle halbe Töne ganz rein und sicher angeben kann. Man siehet ohne unser Erinnern, wie Vieles durch diese Erfindung gewonnen ist, wenn es sich damit wirklich so verhält und zugleich das Instrument nicht am Wesentlichen seines Tones verliert. Wir wünschen durch diese vorläufige Nachricht diejenigen, welche über die Sache urtheilen können und Gelegenheit dazu haben, aufmerksam zu machen."

1803 trat Weidinger seine große Konzertreise nach Deutschland, Frankreich und England an. Die „Leipziger Musikalische Zeitung" vom 5. Januar 1803 schreibt über sein Auftreten in „Klein-Paris": „Der kk. Hoftrompeter Herr Weidinger aus Wien gab uns Gelegenheit, seine bedeutende Erfindung zur Vervollkommnung der Trompete ... selbst zu beurtheilen und zugleich sein meisterhaftes Spiel zu bewundern. Daß Herr Weidinger alle halben Töne, die im Umfange des Instrumentes liegen, beherrscht, und zwar so, daß er Läufe durch dieselben macht, ist vollkommen gegründet, auch die von uns bey Gelegenheit der ersten Nachricht über diese Erfindung geäußerte Besorgniß, es möchte dies Instrument dadurch vielleicht an seinem pompösen Charakter verlohren haben, durch seine öffentlich gegebenen Proben vollkommen widerlegt. Das Instrument hat noch seinen vollen, durchdringenden Ton, aber zugleich einen so sanften und zarten, daß man ihn auf einer Clarinette nicht weicher anzugeben im Stande ist. Daß Herr Weidinger außer einem Conzert und mehreren anderen konzertirenden Stücken ein in C recht brav geschriebenes Trio für Pianoforte, Violine und Trompete von Hummel[1]) in Wien vollkommen glücklich und seine Solostellen ebenso zart als jene beyden Instrumente ausführte. Das crescendo und decrescendo, die klare, bis in das Mark eindringende Höhe, besonders wo Herr Weidinger sich mehr innerhalb der, dem Instrumente natürlichen Tonart hielt, sind ganz unvergleichlich, und im wörtlichen Sinne unerhört. Wie vieles davon der neuen Erfindung und wie vieles dem geschickten Virtuosen gebühre, können wir nicht entscheiden, da er die nähere Kenntniß seines Instrumentes jetzt noch für sich behält. [Nach einem Londoner Berichte ließ W. seine Trompete von niemand genau besehen.] Auf jeden Fall verdient Herr Weidinger vielen Beifall und seine Erfindung alle Aufmerksamkeit."

Wie aus diesem Berichte zu entnehmen ist, machte Weidinger seine

---

[1]) Unter den gedruckten Werken Hummels befindet sich kein Trio für Pianoforte, Violine und Trompete. Möglicherweise ist das von Weidinger produzierte Stück, das wahrscheinlich eigens für ihn geschrieben wurde, nicht zur Ausgabe gelangt. Ein Septett militair in C-dur von Hummel enthält einen Trompetenpart, dessen Satzweise dem berühmten Berliner Trompeter Kosleck die Meinung aufdrängte, die Partie sei für Klappentrompete, also wohl für Weidingers Instrument oder gar für ihn selbst, geschrieben worden.

Erfindung vorerst der Allgemeinheit nicht zugänglich, scheint sich aber später dazu herbeigelassen zu haben. Eine „Instruction“ vom 31. März 1807 trägt ihm auf, „in seinen freyen Stunden die Bildung eines oder mehrerer von ihm zu wählenden Schülern gegen eine ‚verhältnißmäßige Remuneration‘ zu übernehmen.“ (Es dürfte sich da wohl um den Unterricht im Spiele der Klappentrompete gehandelt haben.) Am selben Tage wird ihm (der in dem Aktenstücke „Mitglied des kk. Hoftheaterorchesters“ genannt wird) „eine Gehaltszulage von 150 fl., folglich ein Gehalt von vierhundertfünfzig Gulden“ bewilligt.

Ein „Zeignuß“ vom 4. November 1813 bestätigt, daß Anton Weidinger als kk. Hoftrompeter „bey dem kk. Obersthofstallmeisterstabe angestellt sey“.

Um diese Zeit scheint Weindinger seine anfänglich nur für die Trompete ersonnene Erfindung auch auf das Waldhorn übertragen zu haben. Am 28. Dezember 1813 ließ sich Weidingers zwölfjähriger Sohn Joseph, der schon 1810 als Trompeter aufgetreten war, in Wien im kleinen Redoutensaale auf dem „von seinem Vater erfundenen Klappen-Waldhorn hören“. Am 4. Juni 1817 konzertieren Vater und Sohn wieder im kleinen Redoutensaale, wobei der Vater die Klappentrompete, der Sohn das Klappenhorn blies. Leider scheint sich das Publikum sehr wenig für die, für die Instrumentalmusik so hochwichtige Sache interessiert zu haben. Der Bericht über das letztangeführte Konzert meldet von „in großen Entfernungen ausgesäeten Zuhörern“.

Noch in vorgeschrittenem Alter produzierte sich der talentierte und fleißige Künstler öffentlich; so u. a. bei einem am 10. Mai 1829 im kleinen Redoutensaale in Wien stattgehabten Konzerte. Bei dieser Gelegenheit scheint er eine neue Konstruktions-Version seiner Erfindung vorgeführt zu haben, denn ein Referat über die Produktion meldet von „der neuen, von ihm verbesserten Klappentrompete“.

Mit Intimat des k. k. Obersthofmeisteramtes vom 27. Juli 1850 wurde Weidinger, „k. k. Oberhoftrompeter“, pensioniert und erhielt „in Anbetracht seiner langen Dienstzeit“ [1]) 650 fl. C. M. Pension. Nur zwei Jahre genoß Weidinger seinen Ruhegehalt. Er starb am 20. September 1852 „am Strozzengrund No. 57“ (jetzt VIII. Strozzigasse No. 42) im 86. Lebensjahre an Altersschwäche.

---

[1]) Die Einsicht in alle in diesem Aufsatze benutzten Dokumente verdanke ich der Freundlichkeit der Witwe des Enkels A. Weidingers, des Herrn Hofmusikers Ferdinand Weidinger. Sein Vater, der Sohn des Erfinders der Klappentrompete, Ferdinand Weidinger, war ebenfalls Musiker, und zwar auch Mitglied des Wiener Hofopernorchesters. Manche Daten steuerte der Wiener Hofkapellsänger Herr Ferdinand Graf bei, wofür ich ihm meinen besonderen Dank sage.



DAS 9. SCHWEIZERISCHE TONKÜNSTLERFEST

von Rudolf Kastner-Königsberg i. Pr.

Kaum waren drei Wochen seit den „klassischen“ Tagen des ersten Ostpreußischen Musikfestes vergangen, da hub unten in München die große Tagung der lebenden deutschen Musikanten an. Vorher aber führte mich, den Extremlustigen, ein Zug durch laue sommernächtliche Luft nach dem lieblich-pittoresk von der Limmat durchschlängelten Baden im Aargauischen. Dort, zwanzig Minuten Bahnfahrt von dem musikhistorisch wegen Wagner und Goetz uns so werten Zürich entfernt, hielten die schweizerischen Tonkünstler ihre neunte Tagung ab. Seit 1900 also, dem Gründungsjahr des schweizerischen Vereins, trat man hier in stolzer Abgeschlossenheit von den deutschen Versammlungen alljährlich zu mehrtägigen Festen zusammen. Ist dabei eine nationale schweizerische Tonkunst zutage gefördert worden? Man kann die Frage jetzt wohl mit aller Gewissenhaftigkeit verneinen. Wir alle wissen, daß Hans Huber, Hegar, der sympathische, frühverstorbene Gustav Weber, der junge Volkmar Andreae, um die wichtigsten deutschen Namen der musikalischen Schweiz zu nennen, eine geläuterte Kultur in ihren Werken zeigen, daß sie bedeutende Werte geprägt haben (man denke nur an Hubers Böcklinsymphonie, seine zahlreiche Kammermusik, an Hegars Chöre, die symphonische Dichtung „Schwermut-Entrückung-Vision“ Andreaes), wir schätzen Dalcroze, den einzigen bedeutenden französischen Schweizer, als einen der geistvollsten modernen Musiker, der erst neulich als Schöpfer der rhythmisch-gymnastischen Methode der musikalischen Volkspädagogik so ungemein wichtige Anregungen gegeben. Doch wie er sich als Tonsetzer von Bruckner weg den französischen Impressionisten von Debussy bis Ropartz und d'Indy zugewandt, spezifisch Schweizerisches in höheren Kunstwerten überhaupt nicht, im Volkstümlichen allenfalls mit den „Rondes enfantines“ und ihren vaudoisischen Einflüssen geprägt hat, so fußen die genannten (wie die zahllosen kleineren ungenannten) deutschen Schweizer durchaus auf dem Wurzelreich der bodenständigen rein-deutschen Musik, sei's in der Richtung Brahms oder Wagner-Strauß, Wolf-Reger.

Haben wir uns dies einmal zur Richtschnur für eine objektive Wertung der Dinge vorgezeichnet, so bleibt immerhin noch Grund genug, sich über die Rührigkeit zu freuen, mit der die schweizerische Jungmannschaft (die zum Teil bei Wüllner dem Älteren in Köln, in Leipzig, Dresden oder München, wenn nicht zu Hause bei Meister Huber, Dalcroze, Kempter, Hegar geschult ist) an ihrer Kunstfertigkeit im Tonsatz arbeitet, ohne es allerdings dabei wieder zu dem ersehnten nationalen „Etwas“ zu bringen, bei dessen etwaiger Wahrnehmung man vielleicht einmal von einer schweizerischen Tonkunst ebenso wird sprechen können, wie von der deutschen. Die Schweizer mögen sich aber hierin mit den Engländern und anderen Kulturvölkern trösten . . . .

Daß Friedrich Klose,[1]) der von Bruckner und Wagner inspirierte Musiker aus dem Schwabenland, der feinsinnige Tonspinner des Märleins „vom Fischer un syner Fru Ilsebill", wie auch Marteau noch immer auf diesen Tagungen als Schweizer erscheinen, daß in neuerer Zeit der Ungar Emanuel Móor, der Wiener Fritz Karmin die gleiche Ehrung erfahren und auch Hermann Goetz, der in Königsberg geborene, in Berlin von Bülow erzogene Schöpfer der „Widerspenstigen" in den Kreis aufgenommen wird — wohl da er das letzte Jahrzehnt seines Lebens in der Schweiz gewirkt, und am Hottinger Hügel sein frühes Grab gefunden — das alles ehrt die Gastfreundschaft des herrlichen Landes, ändert aber nichts an den festgesetzten Tatsachen.

Die diesjährige Tagung ergab seitens der jüngeren Musiker kein sonderlich gutes Resultat. Aus der langen Reihe der Strebsamen nennen wir Fritz Brun mit einer von ernsten Gedanken, edler Form und schönem Pathos durchsetzten Sonate für Geige und Klavier, desgleichen einer famos thematisch exponierten und im Satz durchgearbeiteten Symphonie, beides aber zu sehr ausgedehnt, den bukol draufgängerischen Regerschüler Othmar Schoeck, der eine humorvoll rhythmisierte und instrumentierte Streicherserenade (als op. 1) und mehrere melodisch frisch empfundene, in brillante Deklamation und Gesamtstimmung gefaßte Lieder als verheißungsvollste Talentproben aufführte, während Gustav Niedermann, Ernst Isler, José Berr (auch dieser kein Schwyzer, sondern waschechtes Münchner Kindl), besonders aber der jugendlich-heißspornige Ernst Frey — ein hervorragendes Klaviertalent — in ihren Liedern, Chören und Sonaten großes Satzgeschick, manchmal auch, wie Isler z. B., tiefpoetisches Empfinden, aber auch nicht ein Quentchen Persönlichkeit, Eigenart verraten. Zwischen diesen „Jungen" und den „Alten" steht als speziell zu Bewertender der Basler Walter Courvoisier. Er ist von Thuille mit besonderer Fürsorge gefördert, in Münchens Musikkultur großgezogen und sucht sich mit Glück in seiner Lyrik — von der hier glänzend feurige Proben auf Texte von Lenau, Storm, Cornelius, Wilh. Hertz vertreten waren — einen eignen Weg aus Wolfischer Diktion und Schillingsscher Harmonik. Beide Elemente beherrscht er meisterlich, und trifft damit immer den innersten Nerv der Dichtung; sein Klaviersatz ist von edlem Geblüt, schwungvoll und stimmungsvertiefend. Von Georg Häser, dem wir eine sinnige lyrische Oper auf Gottfried Kellers Neugestaltung der Schweizersage von „Hadlaub" verdanken, ward in Baden eine komplette siebensätzige Kanon-Suite (die progressiv alle Intervalle führt) so schlecht mit dem vorhandenen dürftigen Orchestermaterial verspielt, daß man ihren mehr als theoretischen Wert nicht erkennen konnte. Chöre von Munzinger-Bern und Jacques Ehrhart, wie eine à cappella-Kleinigkeit von Karmin bezeugten neuerlich den guten Geschmack dieser Tonsetzer, ebenso eine Violinsonate von Albert Meyer-St. Gallen, deren Gedankenborn freilich wieder unpersönlich genug ist. Aber was für ein Pracht-„Kerl" in goethischem Sinne ist doch Hans Huber! Seine dritte Sonate („lyrica"; die beiden früheren heißen „appassionata" und „graziosa") zeigt den geborenen Vollblutmusiker, dem aparte, beredt-prägnante Tonbilder nur so aus der Feder fließen; alle weisen sie meisterhaften Formenguß, Warmherzigkeit der Empfindung auf. Ganz wundersame klangpoetische Dinge sind Huber diesmal in einigen lichtvoll gesetzten Frauenchören geraten, die er von Klavier und abwechselnd von Bratsche, Flöte oder Horn zu ihrer bald archaistischen, bald

---

[1]) Das vielgerühmte Chorwerk Kloses „Vidi aquam", wie Orchester-Improvisationen von Móor, dann das „Paradis perdu" von Lauber müssen hier leider unberührt bleiben; ihre Aufführung in Zürich fiel mit dem Beginn der Münchener Tagung zusammen. D. Verf.

böcklinisch-phantasievoll modern geführten Harmoniewelt klangherrlich umspielen läßt; kein guter Frauenchor soll sich diese erlesenen Dinge entgehen lassen! Erwähne ich noch den ungemein begabten Al. Dénéréaz-Lausanne mit einem aus Beethovens letzten Gedankenkreisen zum Epos des Brucknerquintetts führenden Streichquartett von edler Themensprache und herbem Ernst, Laubers brillante Phantasie für zwei Klaviere auf das Carillonthema von Rousseau (!!) einer Genfer Kirche, dann Móors kontrapunktisch hervorragendes Klavierprélude, so ist wohl alles Wesentliche von der Badener Tagung genannt. Musikdirektor Vogler-Baden hat sich um die Leitung mancher dieser Werke, zum Schluß mit dem prachtvollen 137. Psalm von Goetz redlich bemüht: doch weder der Chor, noch das Orchester wollte recht parieren. Maria Philippi und Paul Boepple-Basel, Ellen Saatweber-Schlieper, eine hochgediegene Pianistin, das talentierte aber tonlich allzu robuste Frl. de Gerzabek, das famose Lausanner Streichquartett (mit Birnbaum, dem neuen Dirigenten der Berliner Komischen Oper, als Primarius), die Genfer Pianistin Mlle. Panthès, das prächtige Basler Vokalquartett sekundierten den selbst dirigierenden und klavierspielenden Tonsetzern tapfer. Willy Rehberg, der Meister, muß da besonders genannt sein und einer, den ich mir bis zuletzt sparte: Henri Marteau!

Nach dem Fiasko in München fühle ich mich doppelt verpflichtet, hier Kunde zu geben von einer in Form und harmonischer Gliederung gleich maßvoll abgewogenen, klanglich und instruktiv ebenso schönen wie geistvoll anregenden Chiaconna, die Marteau vor vier Jahren für die Bratschenklasse des Pariser Conservatoire geschrieben und die ein gesundes, dabei edelblütiges Stück Musik darstellt. Der geniale Geiger spielte es selbst und empfing hernach endlose Ovationen. In ihnen klang ein bewegter und bewegender Abschied mit, den die Schweizer von Marteau nahmen. Hat er doch in dem Jahrzehnt seines Genfer Wohnsitzes dem Schweizer Musikleben zahlreiche unvergeßliche Dienste geleistet, es mit seiner in Deutschland nicht minder bekannten Weitherzigkeit gefördert.





BÜCHER

185. **Theodor Lipps:** Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst. 2. Teil: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst[1]). Verlag: Leopold Voß, Hamburg und Leipzig, 1906.

Obgleich sich der vorliegende Band noch nicht mit der Musik und auch nicht mit der ihr verwandten Poesie beschäftigt, ist es doch dringend geboten, auch in diesen Blättern auf ihn hinzuweisen, da in seinem ersten Teil die ästhetische Betrachtung als solche behandelt wird. Der zweite Teil ist den bildenden Künsten gewidmet. Auch er enthält viel Allgemeines von größtem Werte; aber seine Besprechung ist hier nicht angängig. Der Kernpunkt oder, wenn man will, der Zweck der ästhetischen Betrachtung ist die ästhetische Einfühlung. Mit diesem Ausdruck bezeichnet Lipps, wie schon in dem Referat über den ersten Band hervorgehoben wurde, die Tatsache, daß wir unsere, durch das betrachtete Objekt bewirkte innere Tätigkeit, unser inneres Erleben in dieses Objekt hineinlegen, so daß es uns nun als seine Tätigkeit, sein Erleben entgegentritt. Der zweite Band beginnt nun mit der Unterscheidung der ästhetischen Einfühlung von dem bloßen Aufnehmen und Anerkennen eines Sachverhaltes. Wenn ich einen Satz aussprechen höre und die in ihm enthaltene Aussage als zutreffend anerkenne, so habe ich mich zwar in gewissem Sinne in den Satz eingefühlt; aber mein inneres Erleben war doch nicht derartig, daß es mir aus dem Satze objektiviert hätte entgegentreten können. Vielmehr ist das Zustandekommen der ästhetischen Einfühlung an zwei Bedingungen geknüpft: erstens darf die Tätigkeit, die wir vollziehen sollen, nicht durch entgegengesetzte Tendenzen gestört werden, d. h. der Gehalt, das Leben, das uns aus dem Objekt entgegentritt, muß uns unbestritten gegeben sein. Wir dürfen nicht innerlich fragen, ob es wirklich existiert und ob es so beschaffen ist, wie es uns entgegentritt. Wenn es mir scheint, als spiegele sich in dem Gesichte eines Menschen ehrliche Freude, wenn ich aber trotzdem zweifle, ob er sich nicht vielleicht doch in einer andern Stimmung befindet, so kann ich die Freude nicht ungestört in mir erleben, mich also auch nicht völlig in den anderen Menschen versetzen. Zweitens muß die Betrachtung ausschließlich auf das Objekt selbst gerichtet sein; denn nur dann kann es seinen vollen Gehalt offenbaren. Glaube ich, in den Gesichtszügen eines Menschen Trauer zu finden, und nehme ich daraufhin an, daß er tatsächlich traurig ist, so habe ich mich allerdings in ihn eingefühlt. Aber indem ich die Frage nach der Wirklichkeit seiner Trauer stellte, bin ich über die Betrachtung des Objektes selbst hinausgegangen; denn ob irgend etwas wirklich ist oder nicht, ändert nichts an seinem Wesen. Die eben geschilderte Einfühlung nennt Lipps praktische Einfühlung. Der ästhetischen Einfühlung aber und somit der ästhetischen Betrachtung ist wesentlich, daß die Frage nach der Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit überhaupt nicht auftaucht, und zwar gilt dies sowohl hinsichtlich des Stoffes, also beispielsweise des Marmors einer Statue, als auch hinsichtlich des Inhaltes, also dessen,

---

[1]) Der 1. Band „Grundlegung der Ästhetik“ erschien 1903 und ist im 4. Jahrgang dieser Zeitschrift, 2. Quartal, Seite 47 besprochen.

was die Statue darstellt. Die Eigenschaft des ästhetischen Objektes, die Wirklichkeitsfrage in uns nicht aufkommen zu lassen, heißt seine ästhetische Idealität. Der ideelle Inhalt unterscheidet sich vom bloßem Phantasiegebilde dadurch, daß er eben in eine bestimmte sinnliche Erscheinung gebannt ist, daß er uns nur mit dieser und durch diese vermittelt wird („ästhetische Isoliertheit des Objektes"). — Eine weitere, sehr wichtige Eigenschaft des ästhetisch zu betrachtenden Gegenstandes ist seine ästhetische Objektivität. Was damit gemeint ist, wird am leichtesten an der Dichtkunst klar. Selbstverständlich stehen uns die Worte und Sätze der Dichtung als etwas Objektives, d. h. als ein Gegebenes, das wir nicht bezweifeln können, gegenüber, aber ebenso auch z. B. die Personen des Epos, obgleich der Dichter doch nur von ihnen erzählt. Solange wir sie ästhetisch betrachten, sind sie für uns selbständige, vom Dichter unabhängige Wesen. Sie führen ihr eigenes Leben, haben ihren eigenen Charakter, ja, wir können von ihnen sprechen, als wären sie wirkliche Menschen. Nur wenn ein Gegenstand Idealität, Isoliertheit und Objektivität im ästhetischen Sinne besitzt, können wir uns völlig in ihn versetzen, ihn wirklich ästhetisch betrachten. Nur so kommt die ästhetische Realität zustande, die nichts anderes bedeutet als daß wir den in dem Objekt liegenden Gehalt miterleben. — Über die Art dieses Miterlebens ist viel gestritten worden. In Wahrheit besteht der Unterschied z. B. zwischen dem wirklichen und dem in der ästhetischen Betrachtung miterlebten Zorn darin, daß letzteren nicht meine auf die Wirklichkeit bezogene, sondern meine der Betrachtung völlig hingegebene Persönlichkeit erlebt. Bin ich aber der Betrachtung hingegeben, so fällt meine Persönlichkeit mit dem, was ich in mich aufnehme, völlig zusammen. Alle übrigen Beziehungen, also auch diejenigen zur Wirklichkeit, sind ausgeschaltet. Demnach kann der ästhetisch erlebte Affekt nicht zum praktischen Handeln führen. Aber darum sind doch die in der ästhetischen Betrachtung erregten Gemütsbewegungen nicht schwächer als andere, und ebensowenig sind sie nur Scheingefühle, wie man öfters behauptet hat. — Indem uns die ästhetische Betrachtung ermöglicht, uns, unabhängig von allen unseren praktischen Interessen, ganz in das im Objekt liegende Leben zu versenken, führt sie uns notwendig tiefer in dieses Leben ein als irgend eine andere Art der Betrachtung es vermöchte („ästhetische Tiefe"), und da das Leben des Objektes im letzten Grunde aus uns selbst stammt, unsere eigene Tätigkeit ist, und wir dabei Lustgefühle haben, so werden wir in dieser Tiefe stets auf einen wertvollen Teil unserer Persönlichkeit oder, was dasselbe ist, auf etwas menschlich Wertvolles stoßen. So beruht die ästhetische Betrachtung schließlich auf der ästhetischen Sympathie. Auch das in der Kunst dargestellte Leiden dient keinem anderen Zwecke, als uns menschlich Wertvolles um so intensiver miterleben zu lassen. Man sieht, daß hier die Wurzeln des Tragischen und des Komischen (denn auch in der Komik wird das ästhetische Objekt in gewisser Weise vernichtet oder doch eingeschränkt) aufgedeckt werden. Überhaupt ergibt sich aus dem Fundament, das ich im Vorstehenden mit flüchtigen Strichen zu skizzieren versuchte, die Beantwortung einer Reihe der wichtigsten Fragen. Ich kann hier nur einige der Folgerungen andeuten, die der Verfasser zieht. Zunächst ist jetzt ohne weiteres einleuchtend, wie sich die ästhetische Betrachtung eines Kunstwerkes von jeder anderen Betrachtungsweise desselben, etwa von der historischen oder der finanziellen, unterscheidet. Ferner ist klar, wie sich das Kunstwerk zur Wirklichkeit verhalten muß. Es muß ihr so weit treu bleiben, daß wir nicht zu der Frage nach der Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit veranlaßt werden. Das ist alles. Davon, daß die Kunst die Natur nachzuahmen habe, kann keine Rede sein; denn ihre Aufgabe ist, menschlich Wertvolles darzustellen, d. h. uns dieses Wertvolle in höchster Deutlichkeit miterleben zu lassen. Auch sehen wir jetzt, wie sich der Künstler mit der historischen Wahrheit abzufinden hat. Auch sie hat er nur insoweit zu respektieren, als er fürchten muß, durch ihre

Vernachlässigung unseren Widerspruch herauszufordern und uns damit von der ästhetischen Betrachtung abzudrängen. Der alte Streit zwischen der Formal- und der Inhaltsästhetik ist jetzt als gegenstandslos erwiesen; denn wenn das Wesen des Kunstwerkes darin besteht, uns das Leben eines sinnlichen Objektes zu offenbaren, so ist in aller Kunst Form ohne Inhalt oder Inhalt ohne Form undenkbar. Von größter Wichtigkeit ist die Unterscheidung zwischen dem Symbolischen und dem Symbolistischen. Symbolisch ist jedes wirklich ästhetische Objekt, weil uns unmittelbar aus ihm Leben entgegenleuchtet, das, wie es nicht anders sein kann, ein Teil unseres eigenen Lebens ist. Symbolistisch dagegen sind Objekte, die uns etwas anderes sagen sollen als sie uns tatsächlich, d. h. unmittelbar, ihrem Wesen gemäß sagen. Z. B. sagt der Heiligenschein in Wahrheit nichts über die Heiligkeit oder überhaupt den Charakter seines Trägers. Zum Schluß möchte ich an diese Bemerkung noch ein wörtliches Zitat aus unserm Buche anknüpfen, teils weil es auf die für die Gegenwart charakteristischen Verirrungen ein grelles Streiflicht wirft, teils weil auch die Tonkunst mit in Betracht gezogen ist, endlich aber auch, weil es gleichzeitig eine knappe Formulierung des Grundprinzipes der Lippsschen Ästhetik enthält. Auf Seite 94—95 heißt es: „Wir begegnen in der Geschichte der Kunst Zeiten, in welchen mehr als zu andern Zeiten der Künstler an den Beschauer die Forderung stellt, daß er aus dem Kunstwerk heraustrete und allerlei hinzufüge. Dies sind Zeiten einer primitiven Kunstentwicklung oder Zeiten des Verfalles. In beiderlei Zeiten müssen Kunstwerke um so mehr ‚bedeuten', je weniger sie sind. Der Künstler ‚meint' mit dem Kunstwerke um so mehr, je weniger das Kunstwerk zu sagen vermag. Die Idee ersetzt den Inhalt. In der primitiven Kunst sollen die Heiligenscheine und die Spruchbänder ‚sagen', was das Kunstwerk nicht sagt. In den Zeiten des Verfalles sollen wir in philosophischen Interpretationen für das Kunstwerk Ersatz finden. Dabei hat das Spruchband einen entschiedenen Vorzug. Nicht was es sagt, aber das Spruchband selbst ist doch wenigstens dargestellt und wird von uns gesehen. Von den philosophischen Interpretationen dagegen sehen wir nichts. Sie haben also mit dem Kunstwerk schlechterdings und in jedem Sinne nichts zu tun. Man kann nun einmal Philosophie, man kann überhaupt Gedanken und Ideen nicht meißeln noch malen. Man kann sie auch nicht dichten und musizieren. Man kann nur erlebbares Leben in sinnliche Formen bannen, und darin besteht aller Sinn der Kunst." **Dr. R. Hohenemser**

186. **Walter Krone:** Wenzel Müller. Ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper. Verlag: E. Ebering, Berlin.

Wenzel Müller, der praktische und fruchtbare Kapellmeister des volkstümlichen Leopoldstädter Theaters in Wien, der die von Hiller, Dittersdorf u. a. geschaffenen und ausgestalteten Formen des deutschen Singspiels auf das Gebiet der populären Wiener Dramatik mit ihren Ritter-, Gespenster-, Räuber- und Zauberstücken verpflanzte, ist eine für die Gesamtentwickelung des deutschen Theaters und der theatralischen Musik so wichtige Persönlichkeit, daß eine Arbeit, die sich mit seiner Wirksamkeit befaßt und ihm den ihm in der Gesamtheit gebührenden Platz anweist, gewiß willkommen geheißen werden kann. Der Verfasser der mir vorliegenden kleinen Schrift hat, abgesehen von der glücklichen Wahl des Stoffes, das Recht auf Anerkennung des lobenswerten Eifers und des gründlichen Fleißes, womit er seinen Stoff behandelt hat. Freilich fehlt im großen und ganzen eine wirkliche Verarbeitung des gesammelten reichen Materials, sodaß das Büchlein mitunter fast wie ein bloßer Vorläufer einer W. Müller gewidmeten größeren Arbeit anmutet. Die seitenlangen Aufzeichnungen von Quellentiteln wären besser aus dem Text unter den Strich oder in einen Anhang verwiesen worden, die Aufzählung der Stücke, zu denen Müller die Musik schrieb, unterbrechen manchmal störend den Gang der Darstellung. Als Inkonsequenz muß es getadelt werden, daß Krone die Namen der

Textdichter manchmal angibt, sehr oft aber diese Angabe gerade bei wichtigeren Dramen unterläßt. Auch sonst erregen Einzelheiten Anstoß. Emanuel Schikaneder wird (z. B. S. 30) mit seinem Neffen Karl verwechselt, der am Leopoldstädter Theater engagiert war, während doch sein Oheim ein tötlicher Konkurrent dieses Theaters gewesen war. Die Entstehung des „Zauberflöte"-Textes wird (S. 38) ziemlich anekdotenhaft erzählt. Die Bekanntschaft des Lesers mit der berühmten „Köhlerszene" in Raimunds „Alpenkönig und Menschenfeind" hätte wohl vorausgesetzt werden können. Gleichwohl interessieren die mitgeteilten Inhaltsangaben und die eingestreuten Proben von Müllers Musik; die letzteren zeigen recht deutlich, wie viel Ernstes und Tiefes auch in dem musikalischen Teil dieser oft unterschätzten Wiener Zauberstücke enthalten ist.

Dr. Egon v. Komorzynski

187. **M.-D. Calvocoressi:** Moussorgsky. („Les Maîtres de la musique." Publiés sous la direction de M. Jean Chantavoine.) Verlag: Felix Alcan, Paris 1908.
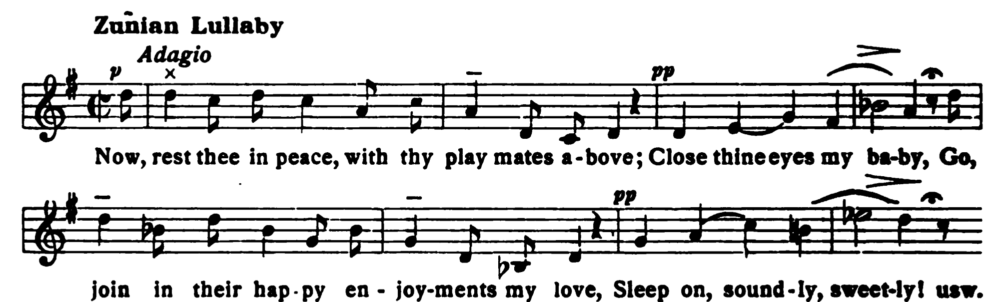
Das Buch will mehr sein als eine bloße biographisch-kritische Abhandlung über den urwüchsigsten und genialsten Tondichter der sogenannten neurussischen Schule. Der Verfasser benutzt das Lebenswerk Moussorgsky's nur als Ausgangspunkt, von dem aus er die schwierigsten Gebiete der Musikästhetik durchstreift, und zu dem er nach einer jeder solchen mehr oder weniger gelungenen Exkursion wieder zurückkehrt. Die gewonnenen Einsichten allgemeinen Charakters werden dann stets am speziellen Falle Moussorgsky sorgfältig nachgeprüft. Es muß zugestanden werden, daß kaum ein anderer moderner Komponist so sehr zur Lösung allgemeiner musikästhetischer Probleme anregt, wie gerade Moussorgsky auf Grund seines durch und durch originellen, von keinerlei Regeln oder traditionellen Prinzipien beeinflußten Schaffens. Für die Fixierung der Grenzen der ästhetisch zulässigen Verwendbarkeit musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten gewinnt man bei der Betrachtung der Moussorgsky'schen Schöpfungen, besonders seiner Lieder, vollständig neue Gesichtspunkte. Calvocoressi erweist sich gerade in diesen, allgemeinere Fragen behandelnden Seiten seines Buches (Le Réalisme artistique et ses conséquences) als überaus feiner Kopf. Auch in den Analysen einzelner Werke zeigt er oft ein subtiles, für einen Nichtrussen erstaunlich biegsames Einfühlungsvermögen gegenüber den komplizierten psychischen Regungen, die sich im dichterischen und musikalischen Schaffensprozesse Moussorgsky's offenbaren. Jedoch nicht immer. Bei der Betrachtung der Moussorgsky'schen Klavierkompositionen, höchst unbedeutenden, jugendgrünen Sächelchen, trübt ihm der Enthusiasmus des Biographen den Blick. Völlig verfehlt ist der Versuch, die Stellung Moussorgsky's im Verhältnis zu den übrigen russischen Komponisten zu fixieren. Die Behauptung, daß der Komponist des „Boris Godunow" sich „dans quelque mesure" an César Cui anlehne, ist für Moussorgsky geradezu beleidigend. Allein, trotz einiger solcher, den Widerspruchsgeist im höchsten Grade reizender Stellen — es würde zu weit führen, wollte ich alle anführen — ist das Calvocoressi'sche Buch eine durchaus beachtenswerte Erscheinung unter den neueren musikliterarischen Publikationen. Es ist schon das zweite dickleibige Buch, das in französischer Sprache über Moussorgsky erscheint (vor wenigen Jahren veröffentlichte Pierre d'Alheim seine „Sept conférences sur Moussorgsky"). Wann wird in Deutschland endlich das Interesse für diesen tiefsinnigen und originellen Tondichter erwachen? Dr. Oskar v. Riesemann

MUSIKALIEN
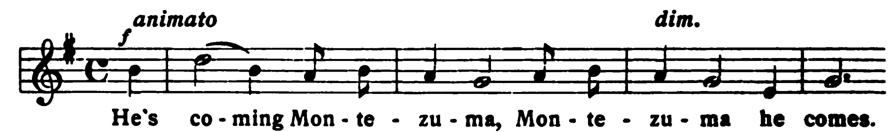
188. **The Wa-Wan Press.** Newton Center, Massachusetts.

Die Wa-Wan Presse ist ein vor einigen Jahren von amerikanischen Komponisten organisiertes und geleitetes Unternehmen zur Förderung charakteristisch-amerikanischer

Musik, namentlich der auf bodenständiger Grundlage erwachsenen. Es war bisher nicht genügend bekannt, daß der indianische Einschlag in der amerikanischen Kunstmusik von viel größerer Bedeutung gewesen ist und noch sein wird als die Negermusik. Nachdem in Deutschland bereits Prof. C. Stumpf in seinen musik-psychologischen Arbeiten die Indianermusik gewürdigt hatte und zu dem Ergebnis gekommen war, daß die indianischen Tonleitern, wie wir sie bisher kennen, keineswegs einem „archaistischen“ oder gar „primitiven“ Musikzustande angehören, daß vielmehr die Urzustände der Musik vielleicht weiter dahinter liegen als die indianische Musik hinter der unsrigen, habe ich mich selbst durch Studium der Werke von Alice Fletcher („Indian Story and Song from North America“ und „The Hako, a Pawnee Ceremony“) davon überzeugt, daß die originale Indianermusik auf einer hohen Stufe steht, wie man sie sonst bei Naturvölkern nicht findet. Sinn und Verständnis für Rhythmik (Synkopen, Taktwechsel und rhythmischer Kontrapunkt), für Form und Tonalität sind unverkennbar und trotz oder vielmehr wegen Fehlens der Harmonie lassen diese Gesänge an rhythmischer Kompliziertheit die europäischen Volkslieder weit hinter sich. Neuerdings haben sich um die Sammlung und Veröffentlichung von Indianermusik besonders verdient gemacht Arthur Farwell, Leiter der Wa-Wan Presse, Harvey Worthington Loomis und Carlos Troyer. Von letzterem sind die mir heute vorliegenden Gesänge: 1. Traditional songs of the Zuñis, 2. Indian Fire-Drill Song „Uru Kuru“, 3. Ghost Dance of the Zuñis (mit obligater Violine, ad lib.), 4. Kiowa-Apache War Dance für Klavier bearbeitet (transcribed and harmonized) und mit szenischen Angaben versehen. Aus No. 1 teile ich als Proben folgende Melodieanfänge nebst englischem Text mit:
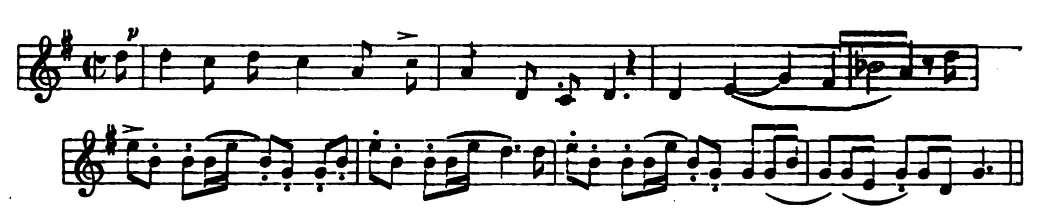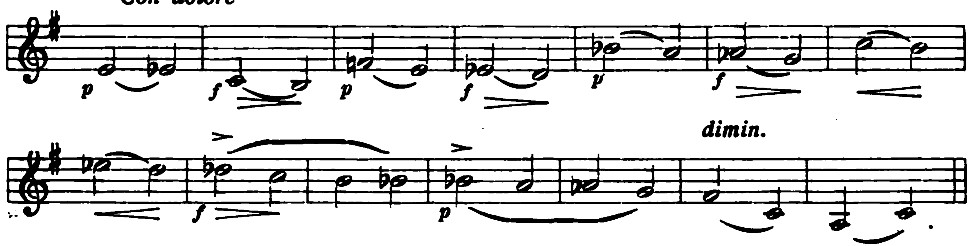






Dieses mit pentatonischen Wendungen (s. die charakteristische Tonfolge e—g) durchsetzte Montezumalied, und noch mehr No. 3 und 4, sind effektvolle dramatisch-realistische Tongemälde mit großartigen Steigerungen und voll urwüchsiger Kraft und Frische. Die die Indianermusik begleitenden Schlag- und Lärminstrumente sind vom Bearbeiter geschickt dem Klavier angepaßt. Das Thema des Geistertanzes ist:





Fast unglaublich ist folgende **chromatische** Melodiestelle in diesem Tanze:

Con dolore



Da Carlos Troyer die Indianermelodieen an Ort und Stelle aufgezeichnet hat, so erscheint eine Mystifikation ausgeschlossen. Ich möchte aber hier doch den Wunsch aussprechen, daß die Wa-Wan Presse künftig die **nackte** Melodie jedesmal der Bearbeitung vorausstellt, damit man Original und Zutaten deutlich von einander unterscheiden kann und nicht nur die toleranten Interessenten, die die Harmonisierung einstimmiger Melodieen bei vollständiger Anpassung von Harmonie und Tonalität (ohne Änderungen von Melodie und Rhythmus) für erlaubt halten, befriedigt werden, sondern auch die radikalen Wissenschaftler, die die Harmonisierung grundsätzlich als unzulässig verwerfen. So kann man bei dem kunstvollen Aufbau des „Ghost Dance" und des „Kiowa-Apache War Dance" oft unmöglich sagen, wo die originale Melodie aufhört und etwa die harmonische Zutat anfängt (s. besonders im „War Dance" S. 8 den raffinierten Melodiesturz bei Precipitato!). Auch allen Verlegern fremdartiger Musik möchte ich die **Voranschickung** der ursprünglichen nackten Melodie mit Originaltext und dessen wörtlicher Übersetzung im Interesse einer ehrlichen Kunst dringend empfehlen.

Georg Capellen

189. **Franz Liszt:** Concerto pathétique in e-moll. Nach dem Original für zwei Pianoforte für ein Pianoforte und Orchester bearbeitet von Richard Burmeister. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

190. **Franz Liszt:** Mephisto-Walzer. Bearbeitung für Pianoforte und Orchester von Richard Burmeister. Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig.

Daß Liszt auch als schaffender Künstler allmählich jene Bedeutung erlangt, die er sich als unvergleichlicher Virtuos im Sturm zu erobern wußte, verdankt er zum nicht geringen Teil der tatkräftigen Initiative und der beharrlichen Rührigkeit, mit denen seine Schüler seit jeher einmütiglich für die Werke ihres Meisters eingetreten sind. Die edle Selbstlosigkeit, mit der Liszt zeit seines Lebens den Werken Anderer, gleichviel aus welchem Lager sie kamen, sei es durch Übertragung fürs Klavier, sei es als Dirigent oder als geistreicher Schriftsteller, den Weg zu ebnen suchte, wird nun von seinen Schülern durch die Popularisierung seiner eigenen Werke aufs schönste vergolten. Einen Akt dieser Pietät dürfen wir auch in der Bearbeitung der beiden oben genannten Klavierwerke erblicken. Daß das Concerto pathétique im ganzen wenig bekannt geworden ist, findet leicht seine Erklärung, denn der große pathetische Zug, der es von der ersten bis zur letzten Note durchströmt und ihm erst sein charakteristisches Gepräge

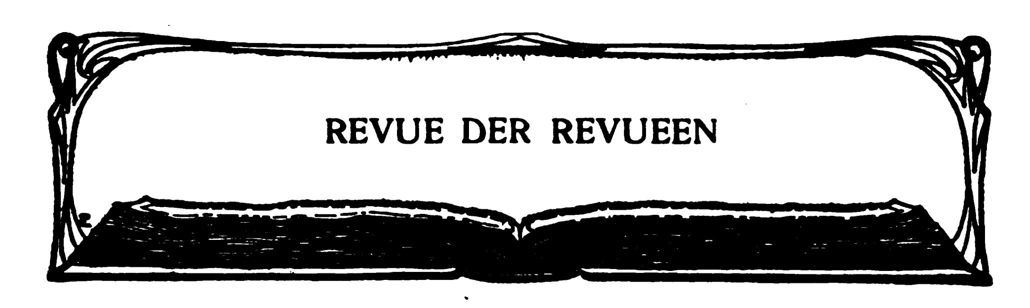
aufdrückt, kann niemals durch zwei Klaviere allein, und würden sie auch von den größten Künstlern gespielt, zu einer eindringlichen und nachhaltigen Wirkung gelangen. Zeichnet sich auch keines der vier Themen, auf denen das Werk aufgebaut ist, durch eigentliche Tiefe oder Originalität aus, enthält sogar das dem Des-dur Andante zugrunde liegende Motiv einen Stich ins Triviale, so gewinnen die Themen doch durch ihre scharfen Gegensätze und ihre plastische Abrundung mehr und mehr an Bedeutung und steigen zuletzt sogar zu imponierender Höhe; aber die Art, wie sie einander antworten und ergänzen, wie das scheinbar indifferente Anfangsthema sich plötzlich zum gewichtigen Führer des Fugato aufschwingt, wie namentlich auf S. 19 der Partitur die offenen Quinten und Oktaven mit ihren dröhnenden Akkorden gleich einem Schicksalsruf ihre wuchtigen Stimmen erheben, das alles verlangt gebieterisch nach der Mithilfe orchestraler Ausdrucksmittel, und es erscheint rätselhaft, weshalb Liszt, der so vielen anderen Werken durch seine glänzende Instrumentationskunst neues Interesse zu verleihen wußte, sich diesem seinem eigenen Werk gegenüber so zurückhaltend verhielt. Waren im Concerto pathétique seiner ganzen Anlage gemäß die Hauptlinien für eine Orchesterbearbeitung mehr oder weniger schon vorgezeichnet, so mußte der Bearbeiter des Mephisto-Walzers für Pianoforte und Orchester vor allem auf eine geschickte Gruppierung der beiden sich gegenüberstehenden Faktoren bedacht sein, d. h. er mußte zu diesem Zweck manches Unwichtige opfern, um die Hauptlinien desto schärfer und bestimmter herauszumeißeln, eine Aufgabe, die Richard Burmeister meisterhaft gelöst hat. Der Mephisto-Walzer gehört von jeher zu den beliebtesten Konzertstücken Liszts und ist auch in den verschiedensten Arrangements erschienen. Im Gegensatz zu der Busonischen Ausgabe, in der der Lisztsche Klaviersatz noch bedeutend schwierigere und für den Solovortrag wohl auch brillantere Zutaten erhalten hat, richtet sich Burmeister in der Hauptsache nach dem Original, und wo er von ihm abweicht, geschieht es aus zwingenden orchestralen Gründen. So hat er gleich zu Anfang der besseren Übersicht halber statt des $^3/_8$- den $^6/_8$ Takt vorgeschrieben, verschiedene frei kadenzierende Klavierpassagen entweder gekürzt oder rhythmisch fest gegliedert, dafür am Schluß eine eigene höchst poetisch erfundene Kadenz beigefügt, ebenso an mehreren Stellen wie z. B. auf S. 31 als kontrapunktierende Stimme für das eine Thema den Bruchteil eines anderen vorhergehenden verwandt, kurz die ganze Bearbeitung so fein geglättet und mit so künstlerischem Geiste erfüllt, daß sie nicht, wie so oft in ähnlichen Fällen, nur ein Surrogat, sondern für den Konzertvortrag im großen Stil eine wirkliche Wertsteigerung des Werkes darstellt. Beide Bearbeitungen werden bei dem großen Mangel an neuen großzügigen Klavierwerken mit Orchesterbegleitung von allen Freunden moderner Musik, besonders von den konzertierenden Virtuosen, dankbar begrüßt werden.

Arno Kleffel

191. **Jan Körber**: Lieder für eine Singstimme und Orchester. Ausgabe für Klavier und Gesang. Verlag: Harmonie, Berlin.

Die Lieder op. 14 „Im April“, op. 15 „In der Kirschblüt“ und op. 19 „Frühlingszauber“ sind für eine hohe Stimme, op. 8 „Glockenklage“ für eine Baßstimme und op. 20 „Drei Wanderer“ für eine tiefe oder mittlere Stimme komponiert. Ohne originell zu sein, dürften die Lieder, die mit Orchesterbegleitung gesungen zu werden doch wohl wenig Berechtigung haben, gerade in der Klavierbearbeitung Anklang bei einem großen Teil des Publikums finden. Die Singstimme ist durchweg dankbar geschrieben, der Klaviersatz — bis auf eine in op. 19 sich befindende wirklich nicht schön, auch nicht als „künstlerisch beabsichtigt“ überzeugend klingende Quintenfolge — geschickt gearbeitet und die Stimmung fast überall getroffen.

Max Vogel



Aus deutschen Musikzeitschriften

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG UND SÄNGERBLATT (Zürich), 1908, No. 1—19. — Der Aufsatz „Der Männerchor Zürich" (No. 1 und 2) von Rob. Thomann enthält eine Geschichte dieses Gesangvereins. — Karl Nef spricht in dem Aufsatz „Die Symphoniekonzerte" („Unser Konzertwesen", I.) (No. 1) den Wunsch aus, daß mehr populäre Konzerte veranstaltet werden, „in denen Musik um ihrer selbst willen gemacht wird" und bei deren Veranstaltung man sich nicht um Gewinn und Verlust bekümmert. — Carl Heß-Rüetschi entgegnet in dem Aufsatz „Ein- oder vierstimmiger Gemeindegesang?" auf die Ausführungen von Th. Barth in No. 35 (siehe „Revue" in Heft 20), daß das vierstimmige Gemeindelied schon deshalb „keine Berechtigung" habe, weil „alle Einzelglieder" der Gemeinde „gleichberechtigt" seien, beim vierstimmigen homophonen Choralsatz aber Alt, Tenor und Baß keine eigenen Gedanken aussprächen, sondern nur „als Stützquadern der Melodie" dienten. Aufgabe der Orgel sei es, die von der Gemeinde unisono gesungene Melodie zu kontrapunktieren. — Gegen diese Ansichten wendet sich Pfarrer G. Lauterburg in dem Aufsatz „Reformierter Kirchengesang" (No. 7). Er sagt: „... Der Akkord ist so gut eine Einheit wie der einzelne Ton. Und nun wüßte ich nicht, wie das Wesen der Gemeinde und die Mannigfaltigkeit der in ihr vorhandenen Gaben, die sich zur Einheit des Geistes verbinden, schöner zum Ausdruck käme als im vierstimmigen Gemeindegesang, wo jeder mit der ihm von Gott verliehenen Stimme mitsingen kann, der kräftige Mann und das aufblühende Kind, die schüchterne Jungfrau und die zitternde Greisin — eine lebendige Erläuterung des Bibelwortes: „Dienet einander, jeder mit der Gabe, die er empfangen hat". — In dem Aufsatz „Die Chorkonzerte" („Unser Konzertwesen", II.) (No. 2) sagt Karl Nef: „Viel besser als Symphoniekonzerte sind für das Volk (Volk im weitesten Sinne des Wortes gemeint) Choraufführungen . . . Die Symphoniekonzerte sollten regelmäßig mit kleinen Chorwerken durchsetzt sein." Unter Hinweis auf Kretzschmars „Musikalische Zeitfragen" empfiehlt Nef, in den größeren Städten neben den Dilettantenchören auch Berufschöre zu bilden, wie sie in früheren Jahrhunderten bestanden haben. Er bedauert, daß die gemischten Chöre infolge der einseitigen Pflege des Männergesanges zurückgegangen sind. — Über schweizerisches Urheberrecht handelt der Aufsatz „Autorrechtliche Schicksale eines Studentenliedes" von Alex. Reichel (No. 3). — In dem Aufsatz „Kammermusik" („Unser Konzertwesen", III.) bedauert Karl Nef, daß die Kammermusik heute fast nur in Konzerten gespielt wird, obwohl sie doch hauptsächlich für das Haus bestimmt ist. Der Niedergang der Hausmusik sei hauptsächlich dadurch verursacht, daß die Dilettanten heute zu sehr das Klavier bevorzugen; sie sollten wieder, wie früher, auch Streich- und Blasinstrumente spielen. — Dr. F. Götzinger veröffentlicht den illustrierten Aufsatz „Basler Musikschule und Konservatorium" (No. 4), der auch eine Geschichte dieses Instituts enthält. — Über musiktheoretische Ansichten des Mathematikers Euler handelt der Aufsatz „Wie Leonhard Euler sich den Septimenakkord erklärte" von M. Knapp (No. 5). — E. P.-L. berichtet in dem

Aufsatz „Die schweizerische Nationalhymne" (No. 6) über das Ergebnis der von der „Feuille d'Avis de Neuchâtel" veranstalteten Umfrage: „Glauben Sie, daß es sich empfehlen würde, eine andere Nationalhymne als das ‚Rufst du' zu wählen?" — Kd. Gachnang's Aufsatz „Das Schweizerpsalm-Denkmal in Zürich" berichtet über den Plan, dem Volksdichter Widmer und dem Komponisten Zwyßig ein Denkmal zu setzen. — Ein im „Verein schweizerischer Gesang- und Musiklehrer" gehaltener Vortrag von S. Rüst über die „Gesangsmethode von E. Jaques-Dalcroze" wird in der Beilage „Der Volksgesang" (No. 6, 10 und 15) abgedruckt. — G. B. berichtet unter der Überschrift „Engiadina, Chanzuns ladinas" (No. 7), daß der Männergesangverein „Engiadina" ein wertvolles rhäto-romanisches Liederbuch herausgebe. — Georg Kaiser veröffentlicht einen Aufsatz über „Carl Maria von Weber und die Schweiz" (No. 10), an dessen Schluß ein zuerst im Münchener „Gesellschaftsblatt für gebildete Stände" vom Jahre 1811 erschienener, bisher nicht nachgedruckter Bericht Webers über ein Musikfest in Schaffhausen abgedruckt wird. — Karl Nef bespricht „Das Liederbuch des eidgenössischen Sängervereins" (No. 12), das „die Lieder zusammenstellen will, die am meisten gesungen werden." — Karl Nef sagt in dem Aufsatz „Elemente der Musikästhetik" (No. 13): „... Es war gar keine Naivität der Alten, wenn sie glaubten, der Ausdruck [in der Musik] sei lehrbar; sondern ihre Lehre davon beweist, daß sie im geistigen Teil der Musikpädagogik uns weit überlegen waren und wir über unserm einseitigen Betonen der technischen Seite ein überaus wertvolles Stück verloren haben". Nef erklärt es für eine „unabweisbare Forderung", daß die musikalische Ausdruckslehre gemäß den Anregungen Kretzschmars weiter ausgebildet werde. — P. Adrian veröffentlicht in dem illustrierten Aufsatz „Die Berner Liedertafel" (No. 14) eine Geschichte dieses Vereins. — Richard Prelinger bespricht ausführlich „Richard Wagners Briefe an seine erste Frau, Minna Wagner" (No. 15). — „Zum Jubiläum der Berner Musikschule" veröffentlicht G. B. einen kurzen Aufsatz (No. 16). — Otto Hug beschreibt die Entwickelung des 1818 gegründeten Zürcher Studenten-Gesangvereins („Der Studenten-Gesangverein Zürich"; No. 17 und 18). — Anläßlich der Versammlung des Vereins schweizerischer Tonkünstler in Baden in der Schweiz berichtet F. über „Die musikalischen Bestrebungen in Baden" (No. 17). — F. O. Leu sagt am Schluß eines Aufsatzes über „Hugo Brückler und seine Lieder": „Vielleicht kommt auch einmal die Zeit, wo es nicht nur Wolf-, Loewe-, Strauß- und Reger-Abende gibt, sondern auch — einen Brückler-Abend." Brückler lebte von 1845—1871. Er schuf 36 Lieder, die der großen Menge der Musikfreunde bisher unbekannt geblieben sind, aber von den Kennern sehr hoch geschätzt werden. [Ein Aufsatz über ihn von Gustav Kühl steht in „Die Musik" I. 1.] — Willi Bierbaum berichtet über „Die Pariser Fahrt des Männerchor Zürich" (No. 18); A. Niggli über „Die Sängerfahrt des Basler Männerchors nach Wien" (No. 19 u. 20); K. K. über „Das kantonale Sängerfest in Chur" (No. 19). — Ausführliche Berichte über die Veranstaltungen gelegentlich der „IX. Tagung des Vereins schweizerischer Tonkünstler in Baden, 1908" werden in No. 19 begonnen.

SAMMELBÄNDE DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT (Berlin), 1907 Heft 4, 1908 Heft 1—3. — Pierre Aubry setzt seine schon früher hier angezeigte Abhandlung „Iter Hispannicum" fort: II. „Deux chansonniers français à la Bibliothèque de l'Escorial" (Heft 4). — III. „Les Cantigas de Santa Maria de don Alfonso el Sabio" (Heft 1). — IV. „Notes sur le chant mozarabe". — V. „Folk-lore musical d'Espagne" (Heft 2). — Arno Werner stellt in dem Aufsatz „Musik und Musiker in der Landesschule Pforta" die Namen der Musiker zusammen, die von



der Gründung im Jahre 1543 bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in Schulpforta wirkten. — Edward J. Dent wendet sich in dem Aufsatz „Leonardo Leo“ (Heft 4) gegen den in einem früheren Hefte erschienenen Aufsatz von Piovano über das neue Werk „Leonardo Leo“ von Cavaliere Giacomo Leo. — Percy Robinson versucht in dem Aufsatz „Handel, Erba, Urio, and Stradella“ nachzuweisen, daß drei Werke, die Chrysander F. A. Urio, Dionigi Erba und Alessandro Stradella zuschrieb, von Händel komponiert seien. — Max Seiffert teilt in dem Aufsatz „Die Verzierung der Sologesänge in Händels Messias“ zahlreiche „direkt aus Händels Aufführungspraxis stammende“ musikalische Dokumente mit, die einen Einblick in das Wesen der Händelschen Verzierungen gewähren sollen. — Ludwig Schiedermair veröffentlicht „Briefe Teresa Belloc's, Giuseppe Foppa's und Giuseppe Gazzaniga's an Simon Mayr“ mit Übersetzung. — Friedrich Ludwig erwidert unter der Überschrift „Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst“ auf V. Lederers „Tatsächliche Berichtigung“ einer Besprechung von Ludwig. — Hugo Riemann erklärt „Die Metrophonie der Papadiken als Lösung der byzantinischen Neumenschrift“ (Heft 1). (Einen diesen Aufsatz ergänzenden Artikel veröffentlicht Riemann in der „Zeitschrift der J. M.-G.“; siehe unten.) — Francesco Pasini veröffentlicht „Prolegomènes à une étude sur les sources de l'Histoire musicale de l'ancienne Egypte“. — Oscar Chilesotti's „Notes sur le guitariste Robert de Visée“ besprechen Visée's 1682 erschienenes erstes Werk; am Schluß des Aufsatzes stehen einige Tänze von Visée. — Bernhard Ulrich bespricht „Die ‚Pythagorischen Schmids-Füncklein‘“, ein am Ende des 17. Jahrhunderts entstandenes Suitenwerk von Rupert Ignaz Mayr. — L. Schiedermair berichtet über „Die Blütezeit der Öttingen-Wallersteinschen Hofkapelle“. — Georgy Calmus bespricht und übersetzt „Drei satirisch-kritische Aufsätze von Addison über die italienische Oper in England (London 1710)“. — Wilibald Nagels „Kleine Mitteilungen zur Musikgeschichte aus Augsburger Akten“ betreffen die Lebensgeschichte einiger wenig bekannter Musiker, die im 18. Jahrhundert lebten, sowie Schikaneders und J. S. Coussers. — Hugo Riemann zeigt in dem Aufsatz „Der strophische Bau der Tractus-Melodieen“ (Heft 2) an einigen Beispielen die kompositorische Technik der altkirchlichen Gesänge. — Tobias Norlind berichtet über „Vor 1700 gedruckte Musikalien in den schwedischen Bibliotheken“. — Francesco Piovano's lange Abhandlung „Un opéra inconnu de Gluck“ bespricht die 1743 komponierte Oper „Il Tigrane“ und ihre Geschichte. — Felix Clay untersucht „The origin of the ästhetic emotion“. — Unter der Überschrift „Eine populäre Musikästhetik“ kritisiert Paul Moos sehr eingehend William Wolfs Musikästhetik. — Curt Sachs beschreibt „Eine bosnische Doppelflöte“ (Heft 3). — Ferner enthält Heft 3 die folgenden Aufsätze: „Ornamentation as indicated by Signs in Lute Tablature“ von Janet Dodge. — „Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher. 1614—1716“ von Alfred Einstein. — „Esquisse d'une esthétique de la musique à programme“ von M.-D. Calvocoressi. — „Zu Runges Textausgaben mittelalterlicher Monodieen“ von E. Bernoulli.

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig), IX. Jahrgang (1907—1908), Heft 2—9. — Die Hefte enthalten die folgenden längeren Aufsätze: Heft 2: „Beethovens Mödlinger Tänze v. J. 1819“ von Hugo Riemann. — „A propos des protecteurs de Jean-Marie Leclair l'aîné“ von L. de la Laurencie. — „Tallis and the ‚Et incarnatus‘“, von Arthur H. D. Prendergast. — „Edvard Grieg“ von Thorald Jerichau. — „Deux lettres de R. Wagner“ (aus Paris, 1861) von J. G. Prodhomme. — „Seydley Taylor on Handel's Borrowings“ von Charles Maclean. — Heft 3: „Psychologische Musikästhetik“ von Paul Moos (eine

Entgegnung auf den auf dem 2. Kongreß der J. M.-G., Basel 1906, gehaltenen Vortrag „Zur psychologischen Analyse des musikalischen Genußes" von Witasek). — „‚Harmony' versus ‚Counterpoint' in teaching" (anonym). — „Der Schlüssel der altbyzantinischen Neumenschrift" von Hugo Riemann (eine Ergänzung zu dem oben angezeigten Aufsatz Riemanns in den „Sammelbänden" IX, 1). — „Muffat's ‚Componimenti'" (anonym). — „Mozarts siebentes Violinkonzert" von Alfred Heuß, der Mozart für den Autor hält. — Heft 4: „Zwei Messiasprobleme" von Rudolf Wustmann, Kapitel I (handelt von Chrysanders Verzierungen im „Messias"). — „Kunstlied und Volkslied" von Karl Nef (über John Meiers Werk: „Kunstlieder im Volksmunde"). — „The recent London ‚Promenades'" von Nicolas Kilburn (Bishop Auckland). — „Über Choralrhythmus" von P. Wagner (Besprechung des von Ludwig Bonvin übersetzten Werkes von Alexander Fleury S. J.) — Heft 5: „Zwei Messiasprobleme" von Rudolf Wustmann, Kapitel II (handelt von Chrysanders Text zum „Messias"); Nachwort von Max Seiffert. — Heft 6: „Tanz und Tanzgesang im nordischen Mittelalter nach der dänischen Balladendichtung" von H. Thuren (Fortsetzung in Heft 7). — „Zum Thema: Händels Entlehnungen" von A. Schering. — „Present-day Accompaniment of Ancient Greek Melodies" von C. F. Abdy Williams. — Heft 8: „Sibelius in England" (anonym). — „Zum Thema: Mannheimer Vorhalt" von Alfred Heuß. — Heft 9: „Esquisse d'une Philosophie de l'Histoire Musicale de la Grèce" von Francis Pasini. — „Otto Nicolai und die Malibran" von Georg Richard Kruse. — „Bachfest in Leipzig, Kantate 1908" von Rudolf Wustmann. — „Aufführungen älterer Musik in Berlin während des Winters 1907—1908" von Hugo Leichtentritt.

DAS HARMONIUM. Zeitschrift für Hausmusik (Leipzig), Jahrgang 1907—1908, 6 Hefte. — Der Jahrgang enthält die folgenden längeren Aufsätze: „Cyrill Kistler †" (anonym; Heft 1). — „Der Merker" von Richard Batka (No. 1 und 2) (kurze Überblicke über die Bestrebungen zur Hebung der Hausmusik). — „Wo sind die bahnbrechenden Faktoren in der Harmonium-Literatur?" (No. 2). Der anonyme Verfasser wendet sich in diesem Aufsatz fast nur gegen die Anpreisungen der Kompositionen Sigfrid Karg-Elerts durch dessen Verleger. — „Über Bildung durch Musiker" von A. F. J. Thibaut (No. 3). — „Eine Krisis im Verein der Harmoniumfreunde in Berlin." — „Über die Aufgabe von Harmonium-Vereinen" nach einem Vortrage von Rich. J. Eichberg. — „Die Hand aufs Herz!" von Adolf Prümers (No. 4). Der Verfasser empfiehlt als Mittel zur Hebung der Musikpflege in der Familie die Einführung des Harmoniums. — „Im Konzertsaal" von Hans Freimark. In der Form eines Gesprächs im Konzertsaal preist der Verfasser die Vorzüge des Harmoniums. „Über die Spitzmarke ‚Orgelsurrogat' ist das Harmonium längst hinaus. Heute haben wir ein durchaus selbständiges Instrument, seine Eigenart liegt gerade in den orchestralen Wirkungen." — „Rückblick auf das erste Vereinsjahr des Vereins der Harmoniumfreunde zu Breslau." — „Aus den Erinnerungen eines Konzertflügels" von Hedwig Neumann. — „Hermann Burger" (handelt von den Harmonium-Fabrikanten Burger; No. 5). — „Meyerbeer als Harmonium-Komponist" (No. 6). — „Betrachtungen über das Werk ‚L'Orgue expressif ou Harmonium' von Alphonse Mustel" (Fortsetzung folgt). — „Neue Wagner-Bearbeitungen" (Fortsetzung folgt). — „Über Reinheit der Tonkunst" (Fortsetzung folgt). Der Aufsatz enthält interessante Auszüge aus A. F. J. Thibaut's, zuerst 1824 erschienenem und vor kurzer Zeit von Richard Heuler neu herausgegebenem Werke „Über Reinheit der Tonkunst" und das Vorwort K. Bährs zur dritten Auflage (1851). Das einst vielbeachtete Werk behandelt, wie Bähr bemerkt,

„nicht die technische Reinheit, die des Tonsatzes oder der Ausführung, sondern die der Tonkunst"; es wendet sich gegen „alles Seichte, Gemeine, Ungesunde und Leichtfertige" in der Musik.

SÜDDEUTSCHE SÄNGER-ZEITUNG (Heidelberg), Jahrgang 1907/8, No. 2—11. Die Nummern enthalten ausführliche Berichte über Sängerfeste, Jahresberichte Bücherbesprechungen usw., sowie die folgenden selbständigen Aufsätze: „Heinrich Heine, der Lieblingsdichter der deutschen Komponisten. Eine statistische Plauderei" von Ernst Challier sen. (No. 3). — „Der deutsche Männergesang und seine Hauptvertreter" von Fritz Neuert (No. 4, 5, 9, 10, 11; wird fortgesetzt). — „Julius Gersdorff †" von Franz Mäding (No. 5). — „Das deutsche Volkslied in seinem Wesen und seiner Geschichte" von Heinrich Stober (No. 6—9). — „Franz Curti. † 6. Februar 1908" (anonym), mit dem Anhang: „Chorwerke von Franz Curti", besprochen von Jul. Wengert (No. 7). — „Bekannte Männergesangs-Komponisten im Bilde der Statistik" von Ernst Challier sen. (No. 8). — „Etwas über den Vortrag" von L. Baumann (No. 9—11). — „Hermann Beckh †" von Fritz Carl Ferber (No. 10). — „Zehn Goldene Sängerregeln" von Hans Bastyr (No. 10—11).

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien), Oktober 1907 bis April 1908. — Auch in diesen Heften werden in verschiedenen Aufsätzen viele bisher unbekannte Volkslieder veröffentlicht. Ferner enthalten sie Vereinsnachrichten, Besprechungen von Büchern und Musikalien usw., sowie die folgenden Aufsätze: „Zur Volkskunde" von Leopold Bein (Oktober-Heft; abgedruckt aus dem „Grazer Tagblatt"). — „Pflegt das deutsche Volkslied!" von J. Pommer (November-Heft; aus dem „Ev. Volkskalender für Österreich"). — „Die Geschichte eines Nachtwächterrufes" von Josef Götz. — „Das Geigenspiel des Steirischen" von B. Groller. — „Volkskunde und Schule" von Oskar Dähnhardt (Dezember-Heft; aus der „Zeitschrift für deutschen Unterricht"). — „Über A. R. von Spauns Sammlung österreichischer Volksweisen" von J. Pommer (Februar-Heft — Juni-Heft). — „Hans Staudinger" von Leopold Pirkl (Februar-Heft — April-Heft; wird fortgesetzt).

BAYREUTHER BLÄTTER, 1908, 1.—6. Stück (2 Hefte). — Die Hefte enthalten ausführliche Bücherbesprechungen und die folgenden selbständigen Aufsätze: I. Heft: „Aus dem Briefwechsel zwischen Wagner und Nietzsche". — „Briefe an Wagner" von Erwin Rohde. — „Theodor Bertram†". — „Die Todestragik in Wagners Dramen" von Otto Braun. — „Max Zenker†" von Rudolf Schlösser. — „Über Wagners Melodik und Harmonik, III." von Emil Ergo. — „Zur Naturgeschichte des Schauspiels" von Karl Felner. — „Germains et Français" von J. Ecorcheville. — II. Heft: „Richard Wagner an Minna Wagner", eingeführt durch Hans von Wolzogen. — „Richard Wagner an Gräfin Pourtalès". — „August Wilhelmj†" von H. v. W. — „Zur Kritik des modernen Materialismus" von Nicolaus Creutzburg†, mit Vorwort von Max Zenker†. — „Gegen den Monismus" von Max Seiling. — „Romane der Gegenwart und Jean Paul" von Karl Freye. — „Germanen und Franzosen" von H. Grävell (eine Entgegnung auf Ecorcheville's oben angezeigten Aufsatz).

NEUJAHRSBLATT DER ALLGEMEINEN MUSIKGESELLSCHAFT IN ZÜRICH auf das Jahr 1908. — Das 51 Quartseiten umfassende Heft enthält eine mit zwei Porträts geschmückte Biographie Joseph Joachims von Hans Joachim Moser, die sich in ihrem Hauptteil auf die bekannte Biographie Joachims von dem Vater des Verfassers, Andreas Moser, stützt. A. Steiner-Schweizer berichtet am Schluß des Aufsatzes kurz über Joachims Beziehungen zu Zürich.

Magnus Schwantje

KRITIK

OPER

DANZIG: Bemerkenswert: Vorzügliche Aufführungen von „Tristan und Isolde" als Novum! „Salome" mit verstärktem Orchester, „Zauberflöte", „Mignon" mit Erika Wedekind, „Rigoletto" mit d'Andrade, „Wildschütz", „Die Lustigen Weiber", „Carmen", „Siegfried", „Don Juan", „Goldnes Kreuz". Kapellmeister Meyrowitz stets gleich groß in Sorgfalt wie im Feuer, R. Krasselt erfolgreich durch Fleiß, Wärme und Umsicht. Carl Fuchs

KREFELD: Erst zwei Jahre hat Krefeld eine ständige Oper, es galt lange Zeit einen harten Kampf mit dem Vorurteil, daß Schauspiel und Oper sich nie koordinieren ließen. Vorläufig noch haben die Gegner nicht unrecht behalten, denn das Schauspiel hat einen gewissen Tiefgang zu verzeichnen, dafür wäre auf dem Gebiete der Oper Vorteilhaftes zu vermelden, vornehmlich die intensive Pflege der Wagnerschen Muse. Den Kulminationspunkt erreichte die Saison in einer geschlossenen „Ring"-Aufführung unter Kapellmeister Curt Cruciger. Mit Ausnahme des „Rienzi" und des „Tristan" haben bis jetzt sämtliche Wagnerdramen auch hier eine Heimat gefunden. Sonst ging der Spielplan dieselben ausgetretenen Gleise, brachte dieselben Werke, wie sie zum eisernen Bestand jeder besseren Provinzbühne gehören. Hervorzuheben wären die stilvollen Einstudierungen der Nicolaischen „Lustigen Weiber" und der lyrischen Oper „Fedora" von Umberto Giordano. Leider verhallten die eindringlichen Rufe nach Peter Cornelius' „Barbier" u. a. noch vergebens. Alfred Fischer

PRAG: Angelo Neumanns Maifestspiele standen diesmal unter einer neuen Flagge. An Stelle der Solistenparade traten Ensemblegastspiele. Nach der künstlerischen Seite unzweifelhaft ein Fortschritt im modernen Festspielwesen. Die Wiener Hofoper und das Burgtheater, das Dresdner Königliche Opern- und Schauspielhaus, das Schweriner Hoftheater, die Pariser Komische Oper und das Ballet der Großen Oper, die Berliner Komische Oper und das Lessingtheater — das waren die Berufenen. Fürwahr, ein stolzes Programm. Leider sagte die Pariser Komische Oper ab, und das Ballet der Großen Oper machte Fiasko. Dieses wurde durch das treffliche Ballet der Kaiserlichen Oper von St. Petersburg wettgemacht. Das Interessanteste brachten die Schweriner: Zumpes „Sawitri" und Schillings' „Moloch". Das Schillingssche Werk imponierte, und die stilvolle Wiedergabe durch die von Hermann Gura geführten Schweriner ließ uns das stimmliche Manko ihrer Solisten vergessen. In der Aufführung des „Tristan" durch die Dresdner war Schuch mit seiner herrlichen Kapelle der Held des Abends. Was von der Bühne erklang, enttäuschte vielfach, mit Ausnahme von Plaschkes Marke. Den größten Publikumserfolg hatten die Wiener mit dem „Maskenball". Die Berliner Komische Oper fand mit „Tosca" und „Tiefland" in bezug auf Regie die verdiente Anerkennung. Dagegen waren die Stimmen der Solisten zu klein für unser Haus, das Orchester zu roh im Klange. Die heimische Oper beteiligte sich mit einer brillanten Premiere von Puccini's „Bohème" (unter Kapellmeister Ottenheimer) und einer minder gelungenen Neustudierung von „Fra Diavolo". Alles in allem ein anregender Monat, der uns zeigte, daß auch an den ersten Operninstituten nicht alles Gold ist, was glänzt, und welch ein treffliches Ensemble unsere deutsche Oper in dieser Saison vereinigte. Dr. Richard Batka

KONZERT

AGRAM: Eine überreiche Konzertsaison! Von Pianisten sei Wilhelm Backhaus genannt, der sein Programm mit einer äußerlichen Ruhe und Gleichgültigkeit erledigte, die, falls nicht tatsächlich äußerlich zur Schau getragen, schmerzlich berühren müßte; seine einwandfreie Beherrschung des Technischen konnte wohl bei Liszt voll befriedigen, doch wo es hieß, den Tasten warm pulsierendes Leben einflößen, ließ Backhaus den Eindruck des empfindenden Musikers vermissen. — In zwei Konzerten bewies Leo Slezak, daß ein vorzüglicher Bühnenkünstler nicht ein ebensolcher Konzertsänger sein muß. Das gleiche bewies Pennarini, der unser wohldiszipliniertes Publikum arg verkannte, wenn er ihm zumutete, den Vortrag von Opernstücken von dieser Stelle aus als künstlerisch und geschmackvoll anzuerkennen. Pennarini, von Dr. Decsey begleitet, errang übrigens, ebenso wie Slezak, starken äußerlichen Erfolg. — Ein Meister des Konzertgesanges, Ludwig Heß, versöhnte mit der vollendeten Wiedergabe seines Schubert-Wolf-Programms alle diejenigen, die vom Konzertgesang etwas anderes erwarten als Beweise besonders gut entwickelter Stimmbänder. — Durchaus künstlerisch war das Spiel des Bologneser Streichquartetts. — Welche Wirkungen aber ein warmblütiger Musiker erzielt, lehrte uns Ferdinand Löwe an der Spitze des Konzertvereins-Orchesters aus Wien. Bruckners „Romantische" und Beethovens dritte „Leonore" waren Höhepunkte des genußreichen Abends. Ernst Schulz

ALTENBURG: Unter den thüringischen Residenzen nimmt in künstlerischer Beziehung Altenburg von jeher die unbedeutendste Stellung ein. Städte wie Weimar, Dessau, Meiningen und Coburg verdanken ihren Ruf als alte Kulturstätten dem kunstliebenden Sinn ihrer Fürsten, während die herzoglich sächsische Residenz bei der bäuerlichen Abstammung ihrer Bewohner und dem engherzigen Krämergeist ihrer „geistigen" Führer bislang kaum einen Hauch jener Kultur verspürt hat. Die bildenden Künste in den Händen von Dekorationsmalern und Stukkateuren und die Dichtkunst von Lehrern und Geistlichen in Erbpacht genommen! Anders auf reproduktivmusikalischem Gebiet. Wenigstens zeigt sich da seit einigen Jahren ein erfreulicher Umschwung zum Besseren, so daß der Versuch gerechtfertigt erscheint, die Blicke derer, die von Altenburgs Kulturbestrebungen weder im Guten noch im Bösen gehört, auf eine wenn auch nur bescheidene Regung künstlerischen Arbeitens zu lenken. Es ist das unleugbare Verdienst Dr. Göhlers, die Oper einer jämmerlichen Versumpfung entrissen zu haben. Wenn indes weder er noch sein Nachfolger am Diri-

gentenpult, Herr Richard, den Aufwand ernster Arbeit belohnt sehen, so trägt die Anfängerwirtschaft, die durch die Unzulänglichkeit der finanziellen Mittel veranlaßt ist, wohl das Meiste dazu bei. Immerhin seien als gut einstudierte und mit künstlerischem Erfolg herausgebrachte Opernnovitäten „Flauto solo" und „Tiefland" gebührend hervorgehoben. Nur die Abonnementskonzerte der Hofkapelle vertragen einen höheren Maßstab. Unter Hinzuziehung bedeutender Instrumentalsolisten (Manén, Busoni u. a.) vollziehen sich diese Achtung gebietenden Veranstaltungen meist nicht unter besonders reger Beteiligung der Öffentlichkeit. Eine größere Anziehung üben entschieden die Konzerte der „Künstlerklause" auf das Publikum aus. Musikdirektor Ehrlich, der zielbewußte, künstlerisch feinfühlige Organisator dieses Unternehmens, vermittelte Altenburg auch in diesem Winter die Bekanntschaft namhafter Persönlichkeiten, von denen ich besonders Josef Weiß und Florizel von Reuter nenne. Gegenüber den Leistungen der hochbedeutenden Barthschen Madrigalvereinigung versagt einstweilen noch der Geschmack des Durchschnittshörers, dessen musikalisch-ästhetischer Horizont sich jedoch von Jahr zu Jahr langsam aber sicher weitet.

Dr. Hugo Weiß

ANTWERPEN: Entgegen früheren Jahren fanden im April-Mai noch verschiedene Konzerte statt, die einer Erwähnung wert sind, so das letzte Abonnementskonzert der „Nieuwe concerten", in dem sich das Londoner Symphonie Orchester unter Leitung des feurigen Peter Raabe sehr vorteilhaft vorstellte, eine vollendete Aufführung des „Messias" durch den kleinen, aber vorzüglich disziplinierten Chor der Société de musique sacrée unter dem jugendlichen Leiter Ontrop, endlich eine verdienstliche Wiedergabe von Schumanns „Der Rose Pilgerfahrt" und Benoit's nicht bedeutendem Oratorium „Hucbald" durch den unter Leitung von Joris De Bom stehenden Chor der Lehrervereinigung Diesterweg. — Glänzende Feste veranstaltete die Deutsche Liedertafel bei Gelegenheit ihres 50jährigen Stiftungsfestes. Aus diesem Anlaß gab auf der Durchreise nach England der Kölner Männergesangverein ein Konzert im Französischen Theater und erntete für seine glänzenden Leistungen Stürme des Beifalls, obwohl man hierzulande höchsten Maßstab an solche Chorvereinigungen zu legen berechtigt ist. Der Dirigent Schwarz und die die Kölner auf ihrer Sängerfahrt begleitenden Solisten, Angèle Vidron (Gesang) und der Violinvirtuose Willy Heß wurden durch zahlreiche Hervorrufe ausgezeichnet. Höher noch schlugen die Wogen der Begeisterung tags darauf beim Festkonzert der Liedertafel, in dem unter Leitung des gefeierten Dirigenten Welcker Mendelssohns „Lobgesang", Brahms' Rhapsodie, Bruchstücke aus Bruchs „Glocke", das „Meistersinger"- Finale durch einen Chor von 250 Mitwirkenden und Frau Rüsche-Endorf, Frl. Philippi, die Herren Urlus und Liszewsky als Solisten zu vollendeter Aufführung kamen. Den Schluß bildete der Vortrag von Zöllners „Bonifacius" durch die gemeinsamen Chöre der Kölner und Antwerpener Vereine unter Leitung des seit einem Jahre hier ansässigen Komponisten, dem begeisterte Ovationen dargebracht wurden.

A. Honigsheim

BARMEN: Die Saison der Konzertgesellschaft schloß mit einer in bezug auf Chor- und Orchesterleistungen hervorragenden Aufführung der Matthäuspassion, während die beiden vorhergegangenen Konzerte gleichfalls unter Stroncks Leitung ein gemischtes Programm boten. — Der — anläßlich der Einführung der städtischen Billetsteuer — totgemeldete, dann aber zur Genugtuung seiner vielen Freunde wieder aufgelebte Allgemeine Konzertverein hatte mit den Solisten in „Paradies und Peri" keine glückliche Hand. Der Chor bewährte sich. Die beiden anderen Abende brachten größere Instrumentalwerke unter Hopfes anregender Leitung mit der angenehmen Abwechselung vokaler Darbietungen, bei denen Margarete Siems durch Kehlfertigkeit und Stimmittel berechtigtes Aufsehen hervorrief. — Aus der Fülle sonstiger Ereignisse seien das Barmer Streichquartett erwähnt, sowie je ein wohlgelungenes Konzert des Oberbarmer Sängerhains und des Barmer Männerchors. Der Lehrergesangverein steuerte einen Schumannabend bei, und die Niederrheinische Instrumental-Vereinigung ließ bei ihrem unter der energischen Hand des Kapellmeisters Alfred Höhne stattfindenden Musikfest vollständig vergessen, daß ihre Mitglieder keine Berufskünstler sind. Dr. Gustav Ollendorff

BROMBERG: Symphoniekonzerte. Nolte (hier neu „Les Préludes", d'Albert „Rubin"-Vorspiel); Hendreich (Ouvertüre „Benvenuto Cellini"). E. Niepels Kirchenkonzerte (Herzogenbergs sehr eindrucksvolles Requiem, Kantaten und Choralvorspiele von Reger, Mendelssohns herrliche dritte Orgelsonate meisterhaft von Niepel gespielt) gewinnen an Bedeutung. Bei einem schönen Liederabend der „Liedertafel" unter Niepel bewies Lotte Kreisler, daß auch eine schöne Stimme durch Tremolieren ungenießbar wird. Die „Singakademie" (Schattschneider) führte Bruchs „Odysseus", eine „Meistersinger"-Szene und Bachs „Johannespassion" würdig auf. Solisten: die sieghafte Frau Hövelmann-Tornauer, die feinsinnige Hedwig Kaufmann und der prächtige Lederer-Prina; Marie Woltereck verletzte durch taktlose Vergnügtheit in weihevoller Stunde (Bach). Der schlicht-kraftvolle Bruno Stein gab mit der „Eintracht" einen deutschen Volksliederabend; sein Chor „Nächtliche Heerschau" verdient Verbreitung. Der begabte, junge Pianist Herbert Lilienthal langweilt noch durch Tempoverschleppung und eigensinnige Phrasierung; Technik gediegen, Ton blühend. Otto Rebbert verschwendete virtuose Technik und schönes Temperament an das ziemlich öde Klavierkonzert op. 22 von Saint-Saëns. Willi Wellmann spielte in zwei eigenen Konzerten viel Beethoven (Variationen c-moll, Sonate cis-moll, „Wut", Konzert c-moll). Willy Kühling trug mit wunderschönem Ton de Sweert's anmutiges Cellokonzert op. 38 vor. W. von Winterfeld meisterte mit kleinem Ton und tadelloser Technik das Violinkonzert op. 22 von Wieniawski. Lydia Kopiske produzierte mit Erfolg ihren wohlklingenden Alt. Käthe Röhls silberheller Mezzo-

sopran, unterstützt vom feinsten künstlerischen Geschmack, ist weiterer Ausbildung wert. — Von auswärts: Berliner Domchor; Alexander Heinemann, dessen phänomenale Gesangskunst durch Ludwig Wüllners einzigartige Künstlergestalt noch überstrahlt wurde; Otto Neitzel; Holländisches Trio; Conrad Ansorge, der mehr als Athlet, denn als Poet erschien; Lula Mysz-Gmeiner; Otto Briesemeister; der Pianist Leopold Spielmann, der wieder groß im Kleinen war (entzückend Rheinbergers „Waldmärchen"); die Brüsseler, die mit Grieg's Quartett g-moll begeisterten.

W. Wellmann

BRÜNN: Das hiesige Konzertwesen wird durch die außerordentlich hohen Eintrittspreise systematisch zugrunde gerichtet. Von einem falschen ökonomischen Prinzip geleitet, setzt man die Eintrittspreise oft höher an als in Wien für erstklassige Konzerte. Hierdurch hat man vielleicht einige Jahre hindurch größere pekuniäre Erfolge erzielt, aber andererseits wurde dadurch die Bildung eines Nachwuchses der ständigen Konzertbesucher vereitelt. Die Folgen dieses falschen Systems zeigen sich deutlich an dem Umstand, daß seit Neujahr kein einziges bemerkenswertes Solistenkonzert veranstaltet wurde. Nur Petschnikoff ließ seine Geige in einem Musikvereinskonzert, in dem Tschaikowsky's „Manfred"-Symphonie zur Erstaufführung gelangte, erklingen. — Bei den Philharmonikern hörten wir Bruckners „Achte". — Der Männergesangsverein veranstaltete ein Orchesterkonzert mit interessantem Programm, und wie alljährlich fand auch heuer wieder eine vom Organisten Burkert geleitete Bach-Feier statt.

S. Ehrenstein

BUDAPEST: Das süße Lied verhallt. Zum Glück verhallen auch die bösen. Die Konzertsaison hat ihr Ende erreicht. Die letzten Wochen brachten uns noch eine mittelmäßige Aufführung der „Neunten" bei den Philharmonikern, das letzte Konzert des Akademieorchesters unter Leitung David Poppers, deren Glanzpunkt eine ausgezeichnete Interpretation von Brahms' „Schicksalslied" bildete, und eine symphonische Matinee Ladislaus Kun's, der unserem Publikum zum erstenmal die Bekanntschaft mit einem Orchesterwerke Max Regers („Variationen und Fuge über ein heiteres Thema von Joh. Adam Hiller") vermittelte. Das interessante Werk weckte mehr Bewunderung als Gefallen. — Mit einer sehr anziehenden Veranstaltung stellte sich uns der neugegründete, unter Leitung des Opernkapellmeisters Emil Lichtenberg stehende „Ungarische Damenchorverein" vor. Die Vorträge des Vereins, der aus Frauen und Mädchen der besten Gesellschaftskreise besteht, überraschten durch hohe rhythmische Präzision, dynamische Feinheiten und eine seltene Reinheit der Intonation. Die letzten solistischen Veranstaltungen der Saison waren Liederabende der jugendlichen, hochbegabten Altistin Gita Lazarus und von Fritz Feinhals, dessen Künstlerschaft jedoch auf der Bühne auf ungleich höherem Niveau steht, als im Konzertsaal.

Dr. Béla Diósy

CINCINNATI: Das Cincinnati May-Festival. Das alle zwei Jahre wiederkehrende May-Festival fand zwischen dem 5. und 9. Mai statt, und sein künstlerischer wie finanzieller Erfolg mußte jeden Freund unseres Musiklebens mit aufrichtiger Freude erfüllen. Trotz des abscheulichsten Wetters waren die vier Abend- und zwei Nachmittagskonzerte überfüllt, und die Wogen der Begeisterung gingen hoch. Löwenanteil am Erfolg muß dem musikalischen Leiter, Frank van der Stucken, zuerkannt werden. Er hat die Ausbildung des Chores übernommen und ihn durch unermüdliche Arbeit, weder sich noch seine Sänger dabei schonend, in verhältnismäßig kurzer Zeit zu einer Leistungsfähigkeit entwickelt, die ihn unter die wahrhaft berufenen Chordirigenten einreiht. Von den großen Aufgaben, die er sich gesetzt hat, gelang ihm Pierné's „Kinderkreuzzug" am besten. Hier handelte es sich in der Tat um eine Aufführung ohne Makel, die man unter Beiseitesetzung jeder kritischen Regung ungestört genießen durfte. Der „Kinderkreuzzug" ist ein faszinierendes Werk, das durch ihm entströmende starke Stimmung den Hörer in Bann hält. Mittelalterliche Mystik, kindliche Frömmigkeit, die Träger der legendären Dichtung, verbinden sich darin mit einer Musik, die, auf alten Volksgesängen christlicher Anfänge fußend, mit allen Reizen melodischer Erfindung und moderner Harmonik geschmückt ist und in der Behandlung des Chor- und Orchestersatzes die Meisterhand verrät. Es gelang dem Dirigenten, die Schönheiten des Werkes erschöpfend zu enthüllen. Die Chöre wurden in feinster Abtönung gesungen; staunenswert war die Präzision und Frische des 700 Schulkinder zählenden Kinderchors. Orchester und Solisten fügten sich dem Ganzen wirkungsvoll ein. Nicht ganz so hoch stand die Aufführung der „Matthäuspassion", wenn auch die korrekte, sichere Schulung der Chöre anzuerkennen war. Aber der poetische Hauch, der dramatische Atem fehlte. Die Auffassung war konventionell und bewegte sich auf der nüchternen Linie des englischen Oratoriums. Eine ungekürzte Wiedergabe des Werkes ist an sich keine verbesserte. Manche Arien sind mit gutem Recht gestrichen. Musikalisch nicht wertvoll genug, verschleppen sie die Handlung und ermüden den Hörer. Dagegen waren die Zeitmaße im allgemeinen zu schnell und gaben der Ausdrucksvertiefung nicht genügend Raum. Die Unzulänglichkeit der Solisten verschärfte diese Mängel. Seiner Aufgabe ziemlich gewachsen, und zwar auch mehr nach der gesanglichen als geistigen Seite, war bloß der Evangelist (Beddoe). Eine sehr belebte Aufführung erfuhren Haydns „Jahreszeiten". Ich habe kaum je eine virtuosere Leistung eines gemischten Chors als die Wiedergabe des Jagdchors im dritten Teil gehört. Hätten doch die Solisten mehr von der Verve der wackeren Chorsänger gezeigt! Frau Gadski fühlte sich in der Durchführung der Sopranpartie durchaus nicht in ihrem Element, und ihre gesangliche Leistung reflektierte dies sehr spürbar. Eine starke Enttäuschung bot der Bassist Dalton Baker, den man eigens für das Fest sich von England verschrieben hatte. Eine ganz hübsche Stimme, die im kleinen Raum klingen mag, in Music Hall aber wirkungslos und ohne Tragfähigkeit verhallte. Dabei zeigte sein Vortrag weder seelische Wärme noch geistiges Erfassen, höchstens echte britannische Langweiligkeit. —

Von kleineren Chorwerken seien noch erwähnt: Liszts 13. Psalm, vom Tenoristen Johnson (New York) mit Unterstützung des trotz Solistenverstöße unerschütterlich-sicheren Chors trefflich vorgetragen, Grieg's „Olaf Trygvason" und als Novität Debussy's „Blessed Damogel". Die allen Werken getreulich folgende Anerkennung des Publikums hielt dieser Novität gegenüber nicht stand, denn sie wurde schweigend, aber deutlich abgelehnt. Während sich bei Pierné katholischer Mystizismus mit edler Tonsprache paart, in faßbaren musikalischen Formen und Gedanken ausgedrückt, erscheint er bei Debussy als Stimmungsschwindel. Möglich, daß Debussy es nicht minder ernst meint; allein seiner Musik fehlt das greifbare Kennzeichen. Es lohnt sich nicht, in dem Werk nach Gedanken zu forschen, denn die Suche wäre vergeblich. Auch in der gerühmten Orchestrierung konnte ich trotz verschwenderischer Harfenverwendung keine neuen wertvollen Einfälle entdecken. Nun zu den Hauptsolisten. Bessere Proben ihrer Kunst gab Frau Gadski mit der Wiedergabe der Elisabeth-Arie im letzten Abendkonzert. Diese hat stets zu ihren erfreulichsten Leistungen gezählt. Dagegen war ihr Vortrag der Elvira-Arie farblos und zur E-dur-Arie des „Fidelio" fehlt ihr heute noch wie vor Jahren musikalische und gesangliche Beherrschung. Die Art, wie sie sich den Abschluß des Allegros zurechtlegt, beweist einen Mangel an Selbstkritik, den eine Sängerin ihres Ranges sich nicht vorwerfen lassen sollte. Es war Frau Schumann-Heink vorbehalten, uns durch ihre unvergleichliche Kunst auf die Höhe reinsten Genießens zu führen durch ihre Wiedergabe der Dalila-Arie und dreier Schubertscher Lieder mit Orchester, die, so oft man sie von ihr hören mag, den Hörer immer als neue Offenbarungen wieder entzücken. Mir erschien der Vortrag dieser ungewöhnlichen Künstlerin diesmal noch beseelter, noch vertiefter. Ihr „Erlkönig" bedeutet einen Höhepunkt dramatisch-gesanglicher Vortragskunst. Ganz besondere Anerkennung für die Gesamtleistung während der Festtage gebührt dem Chicagoer Orchester und seinem Dirigenten Friedrich Stock, und zwar mit gutem Grund. Unter keinem glücklichen Stern konzertierten hier Orchester und Dirigent letzten November, die Serje unserer Symphoniekonzerte eröffnend. Konnte ich damals die Leistung nicht günstig beurteilen, so konstatiere ich diesmal mit besonderer Genugtuung das Gegenteil. Die vorzüglichen Begleitungen der großen Chorwerke können nicht hoch genug eingeschätzt werden. Außerdem hörte ich unter Stock eine der lebensvollsten und großzügigsten Wiedergaben, deren ich mich entsinne, von Brahms' dritter Symphonie, und nach Anhören des „Don Juan" von Strauß reihe ich ihn unter die Begabtesten der jüngeren Dirigentengeneration ein. Alles in allem: es war ein Musikfest, das ernster Kunst eine breite Gasse bahnte. Chorgesänge wurden geboten, die keine andere Stadt Amerikas, wenige Europas, zu bieten imstande sind. Dieser Chor ist unser eigenster Besitz, und, welche Aufgaben ihm auch im Jahre 1910 gestellt werden, er ist ihnen gewachsen, um so mehr, als derselbe Mann, dessen Verdienst die meisterhafte Ausbildung ausschließlich ist, ihn auch in zwei Jahren „zu neuen Taten" führen wird: Frank van der Stucken.

Louis Victor Saar

DANZIG: Fritz Binder mit der Singakademie dirigierte erfolgreich Tinel's „Franciscus" und die „Matthäuspassion", ferner die von Riemann entdeckten elf Wiener Tänze Beethovens, drei kleine Stücke von Hugo Kaun, zu lange Variationen von Grieg über eine nordische Romanze und anderes Nördliche, Brahms' Akademische Ouvertüre, sowie Weingartner-Webers „Aufforderung zum Tanz". — Rudolf Krasselt brachte mit dem Theater-Orchester ausgezeichnet Brahms' Symphonie c-moll und Beethovens Fünfte; Schwarz mit dem Orchesterverein rühmlichst Liszts Faust-Symphonie und die interessanten Intermezzi Goldoniani von Enrico Bossi. — Heinrich XXIV., Prinz Reuß, dirigierte seine tüchtig gearbeitete, nicht uninteressante fünfte Symphonie; Brandstaeter führte verdienstlich „Die Schöpfung" auf. — Solisten von Bedeutung: Ysaye (ein Violinkonzert von Bruch mit Stromschnellen in den Schlüssen, sonst ideal, ein Konzert von Mozart, metrisch unordentlich), Alfred Krasselt (Beethovens Violinkonzert, klassisch klar, rund, beseelt), Georg Schumann (Schumanns a-moll Konzert, feurig, sicher), Lamond (Tschaikowsky's Konzert, grandios, unfehlbar, doch etwas kyklopisch, Andante zerflossen). — Das Berliner Quartett: Hedwig Kaufmann, Agnes Leydhecker, Walter, Fitzau, sang Brahms' Zigeunerlieder tadellos und voll Laune, Klassisches und älteres Religiöse meisterlich. Senius' Ton wunderbar frei, süß, nervig, Vortrag in Mozart und Liszt exquisit; nur „Adelaide" übergeistreich. Fitzau in „Franciscus" und als Christus in der „Matthäuspassion" würdig, warm und schön; er rettete im „Franciscus" außerdem böser Umstände halber die Tenorpartie; Hedwig Kaufmann als Sopran musterhaft und wirkungsvoll. — Martha Engler, Anna Hoffmann boten stimmlich frische und geschmackvolle Liedervorträge. — Kurt Lietzmann gab einen eignen Liederabend; klangreiche, biegsame Stimme, zu Heroischem und Lyrischem gleich befähigt. Vortrag eminent geistvoll. — Als brillante Pianistin tat sich Meta Förster durch Geist und Grazie hervor. — Richard Kroemer erweist sich konstant als Geiger ersten Ranges, spielte solo Sinding's „Nordische Suite" höchst plastisch und mit Hugo Kroemer, der im Ensemble unübertrefflich ist, César Franck's Sonate A-dur und Thuille's Sonate op. 30. — Binder-Becker-Kroemer spielten das geniale Trio op. 15 von Smetana schöpferisch frei, desgleichen Schubert op. 99 und Beethoven op. 38. — Das Quartett Kroemer-Schwidewski-Senger-R. Krasselt erwarb sich reichstes Verdienst mit dem mystischen, äußerst schwierigen Quartett op. 20 von Claude Debussy, op. 22 von Tschaikowsky, auch Schumanns op. 41, I und Smetana's „Aus meinem Leben", das man ad acta legen könnte, mit Kellmann und Dorrenboom ein Streichsextett des jungen Adami, Veranstalters ihrer Konzerte, Opernmusik ohne Oper, 50 Minuten lang. Manches interessant, zuletzt allzu bizarr Strauß streifend. R. Kroemer, Koester, der als Flötist Künstler von Rang, und Senger exzellierten in Regers Serenade op. 77, Hoffmannisch

„sprechender“ Dachkammermusik. — Unterzeichneter führte 20 „Hörstunden“ zu Ende, davon Bach, Beethoven mit dem edlen Sänger Edmund Glomme, Brahms, Schumann, drei Chopin, Liszt, zum Teil unter trefflicher Mitwirkung der Damen Marie Hoesl, Kluge, Mollath, und der Herren Walther-Schaeffer und Kruse von der hiesigen Oper, einmal mit neun Liedern seiner Komposition. Rest Vorlesungen über verschiedene Themen mit Musikbeispielen mit Marie Hoesl, Frl. Kluge, Maurik und Schauspielkräften.

Carl Fuchs

DESSAU: In den Hofkapellkonzerten VI—IX (Dirigent Franz Mikorey) kamen Schuberts „Rosamunden“-Musik, Bruckners Es-dur Symphonie, Klughardts Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems“, Mozarts g-moll Symphonie, die Pathétique Tschaikowsky's, Liszts XIII. Psalm, „Karfreitag und Fronleichnam“ von A. Ritter, sowie das Vorspiel und der Karfreitagszauber aus „Parsifal“ zur Aufführung. Für das noch ausstehende Schlußkonzert ist Bruckners Achte vorgesehen. Als Solistin wirkten Prof. Lutter-Hannover (Klavier) und A. Petschnikoff-Berlin (Violine). — In den Kammermusik-Abenden der Herren Mikorey, Otto, Wenzel, Weise und Weber erklangen Streichquartette von Schubert, Mozart und Borodin, Beethovens G-dur Trio op. 1 und seine Sonate für Violine und Klavier op. 24, außerdem Wolf-Ferrari's Klavierquintett Des-dur. — Ein bedeutsames Kunstereignis bildete ein Balladenabend Alexander Heinemanns-Berlin, mit Franz Mikorey am Klavier.

Ernst Hamann

DÜSSELDORF: Das sechste Abonnementskonzert des Musikvereins war der (konzertmäßigen) Aufführung der Oper „Gunlöd“ von Cornelius in der W. von Baußnernschen Bearbeitung gewidmet. Als Solisten wirkten Mathilde Dennery (Köln), William Miller (Düsseldorf), Hans Vaterhaus (Basel) (ein ganz hervorragender Suttung); diese, sowie Chor und Orchester boten Vorzügliches. Das siebente Konzert bescherte u. a. die Orchestervariationen über ein lustiges Thema von A. Hiller op. 100 von Reger; im achten gelangten die Kantaten „Herr, gehe nicht ins Gericht“, „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ und „Gott der Herr ist Sonn und Schild“ von S. Bach unter Buths' Leitung zu einer besonders schönen Wiedergabe. Dabei sangen Meta Geyer (Berlin) die Sopran-, Adrienne von Kraus-Osborne und Dr. von Kraus (Wien) die Alt- und Baß-, Richard Fischer (Frankfurt a. M.) die Tenorpartieen. F. W. Franke (Köln) bot außer der Begleitung zu den Kantaten noch die c-moll-Phantasie und Fuge für Orgel und zeigte sich dabei wieder als genialer Bachspieler. Der Abend war zugleich der letzte unter Buths' Leitung und verlief nicht ohne Ovationen für den wegen Differenzen mit der städtischen Verwaltung aus dem Amte scheidenden, verdienstvollen Dirigenten. (Da Buths jedoch sein Abschieds- und Pensionierungsgesuch mit ärztlich beglaubigter hochgradiger Nervosität begründete und diese auch die Veranlassung zu unheilbaren Differenzen mit der Stadt gab, so ist die Stellungnahme des Musikvereins der Behörde gegenüber nicht recht zu verstehen. Bekanntlich lehnte der Verein die Abhaltung des Niederrheinischen Musikfestes infolge des Rücktrittes von Buths ab.)[1] — Von weiteren Konzerten sind die Erstaufführung des Mysteriums „Der Totentanz“ von Woyrsch im Gesangverein unter Leitung von W. La Porte, das Gastspiel der Berliner Barthschen Madrigalvereinigung (im dritten Kammermusik-Abend des Musikvereins) und endlich das glänzend verlaufene Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Richard Strauß zu erwähnen.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Das Konzert von Marie Schirow, einer temperamentvollen, jungen Violinistin von beachtenswertem technischen Können und künstlerischem Empfinden, war durch die Mitwirkung der trefflichen Liedersängerin Elisabeth Diergart und des vorzüglichen Cellisten Friedrich Grützmacher um so bemerkenswerter. Der letzte (sechste) der de Sauset-Künstlerabende, die nach achtjährigem Bestehen wegen mangelnder Teilnahme des Publikums leider eingehen, führte in Hedwig Kirsch (Mannheim) eine Pianistin voll Grazie, in Plaschke (Dresden) einen Sänger voll Kraft und Tiefe auf das Podium. Von den durch das Barmer Städtische Orchester unter Höhne vorgetragenen Kompositionen von E. Korten erschienen zwei Pagenlieder mit Orchester, in denen der Balladenton gut getroffen, am wertvollsten. — Im Karfreitagskonzert boten die meisterlichen Vorträge von Ewald Flockenhaus (Orgel), Henry Son (Cello) und H. Katona (Harfe) nicht nur einen künstlerischen Genuß, sondern auch Erbauung. Anna Erler-Schnaudt (München) erzielte mit dem von ausgezeichneter Schulung zeugenden Vortrag der Bachschen Arie „O Jesulein süß“ tiefstgehenden Eindruck. — Das sechste Abonnementskonzert, das unter Dr. Hans Haym eine Aufführung der „Johannes-Passion“ in vorzüglicher Besetzung der Solopartieen durch Tilly Cahnbley-Hinken, Maria Philippi, Anton Kohmann und Arthur van Eweyk bot, beschloß die erfolgreiche Saison in würdigster Weise.

Ferdinand Schemensky

ERFURT: Unter den musikalischen Veranstaltungen während der zur Rüste gegangenen Saison nahmen die Chorkonzerte der beiden Musikvereine das größte Interesse des musikliebenden Publikums in Anspruch. Der „Erfurter Musikverein“ (Dirigent: Richard Wetz) bot in seinem dritten Konzert die f-moll Messe von Bruckner in rühmenswerter Ausführung, der die des 13. Psalms von Liszt nur um ein ganz geringes nachstand. Die Soli wurden von Marie Busjäger (Sopran), Lilly Hadenfeldt (Alt), Hans Wolff (Tenor) und Otto Semper (Baß) gesungen; das Beste bot Herr Wolff in dem Lisztschen Psalm. „Die Schöpfung“ von Haydn bildete die letzte Darbietung des genannten Vereins in dieser Saison. — Der Chor, die Singakademie, fand auch hier wiederholt Gelegenheit, sich auszuzeichnen, und leistete namentlich in bezug auf den Vortrag recht Gutes. Unter den Solisten (Frau Neugebauer-Ravoth

---

[1]) Vgl. hierzu auch den Artikel „Die Stadt Düsseldorf und ihr Musikdirektor“ von Richard Hähn im I. Mai-Heft der „Musik“, S. 172 ff.

Anm. der Redaktion

[Sopran], Otto Noë [Tenor] und R. von Milde) überragte Frau Neugebauer ihre Partner. — Der „Sollersche Musikverein" (Dirigent: Max Kopf) brachte zunächst „Die Jahreszeiten" von Haydn zu Gehör, deren Wiedergabe einen recht guten Eindruck hinterließ; die Soli wurden von Mara Friedfeldt (Sopran), Hans Wolff (Tenor) und Rudolf Gmür (Baß) gesungen. Das Programm zu einer Bruch-Feier, an der sich Selma vom Scheidt (Sopran) und Fritz Strathmann (Bariton) als Solisten beteiligten, enthielt u. a. das Agnus Dei aus op. 35 und das „Feuerkreuz" des Komponisten. Das erste Werk wurde sehr eindrucksvoll wiedergegeben, und auch die Ausführung des zweiten kann gerühmt werden; nur zu Anfang machten sich einige Intonationsschwankungen bemerkbar. An großen Orchesterwerken hörten wir im „Erfurter Musikverein" die Symphonieen in C-dur von Schubert, in B-dur von Volkmann und in G-dur von Weingartner, von denen die zwei zuerst genannten gut wiedergegeben wurden, während die Ausführung der dritten nur wenig befriedigen konnte. Der „Sollersche Musikverein" brachte an Orchesterwerken u. a. die d-moll Symphonie von Sinding und die „König Enzio"-Ouvertüre von Wagner; die Ausführung der beiden Ecksätze der Symphonie sei hervorgehoben. Außer den schon genannten Solisten hielten noch die folgenden bei uns Einkehr: Frau Cahnbley-Hinken (Sopran); Dr. Neitzel, der in einem Konzert im Verein mit Max Kopf die Variationen für zwei Klaviere, op. 35, von Saint-Saëns in fesselnder Weise vortrug; Heinrich Kiefer (Violoncellist); Paula Ucko (Sopran); Anatol von Roessel (Klavier); Joan Manén, der namentlich mit der Fuge aus der g-moll Sonate von Bach Hervorragendes bot; Lotte Kaufmann, eine Pianistin, der noch das rechte Gestaltungsvermögen mangelt; Carlotta Stubenrauch, die das F-dur Konzert von Lalo und das Rondo capriccio von Saint-Saëns mit einem fast zu freien Vortrag spielte, daneben aber auch in einer Gavotte von Bach eine hübsche Gestaltungskraft erkennen ließ; Edith von Voigtländer, eine Geigenkünstlerin, die in Anbetracht ihrer Jugend Außerordentliches bot; Else Schünemann und Paul Goldschmidt, deren Darbietungen einen hohen Genuß gewährten; Anton Foerster, der sich als ein ernst strebender Pianist bewährte; Isabel Stuckey, eine Sängerin aus Leipzig. Diese bereitete uns im Verein mit ihrer Partnerin, der Pianistin Frau Pembaur, eine ebenso arge Enttäuschung, wie Max Vogrich, der aus Weimar gekommen war, um uns mit den Kindern seiner Muse bekanntzumachen und weder als Komponist noch als Pianist auch nur im allergeringsten zu interessieren vermochte. — Das Erfurter Trio (Lilly Goman, Albert Járosy und Emil Voigt) bot einige Kammermusikwerke in anerkennenswerter Ausführung. Einen großen Genuß gewährten auch die Darbietungen des Wietrowetz-Quartetts aus Berlin.

Max Puttmann

GIESSEN: Das Jahr 1907/8 brachte uns wieder zehn Konzerte des Gießener Konzertvereins. Daneben regte sich in anderen Gesangvereinen ein Streben nach höheren Aufgaben, das alle Anerkennung verdient; die Pionierarbeit um die Erhöhung der Ansprüche, der Lust und Liebe für wahrhaft gute Musik, ist also nicht vergeblich gewesen. Freilich, die Eröffnung eines neuen, sehr hübschen Theaters — in dem durch das Frankfurter und Darmstädter Opernensemble mit Orchester „Figaros Hochzeit", „Barbier", „Fidelio", „Waffenschmied" und „Fra Diavolo" gebracht wurden dank der Rührigkeit und Unternehmungslust des Theatervereins — hat den Konzerten für diesmal großen Eintrag getan, und der Konzertverein hat einen schweren Kampf zu bestehen. Wenn ihm aber wieder Musiker wie Henri Marteau, Wilhelm Backhaus, Ludwig Wüllner u. a. zur Seite stehen, so wird er seinen Kampf wohl bestehen. Von den Konzerten seien hervorgehoben ein Abend der Pariser Société (Henri Casadesus und Genossen und Marie Buisson), der ganz herrliche Genüsse bot. Mozarts Allegretto alla turca auf dem Clavecin (Alfred Casella) wurde jetzt erst in seinem entzückenden Charakter aufgedeckt. Im ersten Chorkonzert wurde W. de Haan's kleines Chorwerk „Das Lied vom Werden und Vergehen" ausgeführt und hatte einen schönen Erfolg. Danach kam Johannes Brahms mit seinem gewaltigen „Triumphlied" mit dem vortrefflichen Sänger August Leimer (Frankfurt) in der Solopartie. Ein Solistenabend Henri Marteaus zeigte den herrlichen, urgesunden Meister auf der höchsten Stufe der Vollendung. Ludwig Wüllners Liederabend mit Hermann Zilcher am Klavier war vortrefflich. Wilhelm Backhaus, ein ebenso urwüchsiger Musikant wie Marteau, brachte aus dem Vollen heraus Tschaikowsky's b-moll Konzert op. 23 und Soli von Chopin. Daneben kamen Wagners Ouvertüren „Christoph Columbus", „Rule Britannia" und Liszts „Tasso" in vortrefflichster Weise zu Gehör. Der Verein hatte diesmal für seine Orchesterkonzerte und das erste Chorkonzert das Orchester aus dem Zoologischen Garten zu Frankfurt a. M. engagiert, mit unbestreitbarem künstlerischen Erfolg. — Die Kammermusik-Abende unseres Gießner Trios: Trautmann, Rebner und Hegar brachten eine reiche Fülle schönster Gaben alter und moderner Meister. Den Beschluß bildete das zweite Chorkonzert, das Meisterwerken weltlicher Vokalmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts gewidmet war: H. L. Hasler, Joh. Eccard, John Bennet, Daniel Friederici, G. Giacomo Gastoldi, Haydn und J. S. Bach, neben alten Volksliedern und Liedern von L. Reichardt, J. F. Reichardt und J. A. P. Schulz standen auf dem Programm. Besonders hervorgehoben davon seien Gagliarda von H. L. Hasler, „Fließet dahin" von Bennet und dann die beiden Bachschen Kantaten: die Kaffeekantate und die Jagdkantate, welch letztere hier wohl seit Bachs Zeiten zum ersten Male wieder in Deutschland zur Aufführung kam. Dies ist umso verwunderlicher, als sie ein ungemein frisches Werk ist und den Solisten, insbesondere der Sopranistin herrliche Aufgaben stellt, die von Anna Kaempfert (Frankfurt) auf das glücklichste gelöst wurden. Die Arie der Pales: „Schafe können sicher weiden" ist das Entzückendste, was sich denken läßt. Die Begleitung auf dem Flügel durch den Dirigenten des Vereins, Gustav Trautmann, wird mir immer unvergeßlich sein. In der Kaffee-

kantate löste der Vertreter des Vater Schlendrian, Hans Vaterhaus, stürmische Heiterkeit aus; seine Art ist vortrefflich, wenn auch der gärende Most noch einiger Abklärung bedarf. Anton Kohmann brachte insbesondere die schwierigen Duette mit seiner Partnerin, Frau Kaempfert, vortrefflich zu Gehör. Der Akademische Gesangverein, einer der ältesten gemischten Chöre überhaupt — er ist 1819 gegründet, feiert also im nächsten Jahre seinen 90. Geburtstag — ist ein fügsames Instrument unter dem Taktstock seines Dirigenten. Dr. C Spohr

GLEIWITZ: Es ist unleugbar, daß der Gleiwitzer Musikverein seit seiner Gründung unter einem nicht gerade günstigen Stern steht. In der Zeit, da Meister hinsiechte, ruhte die Tätigkeit des Vereins vollständig, und damit wurde der Institution der größte Schaden zugefügt. Das Erbe Meisters trat hier Ernst Maschke aus Rostock an. Mit großem Fleiß ging er an die vollständige Neuorganisation des Chores, und in kurzer Zeit war die Arbeit so weit gediehen, daß der Verein mit einem a cappella-Konzert an die Öffentlichkeit treten konnte, das recht beifällige Aufnahme fand. Noch aber fehlte hierbei der künstlerische Schliff, und man merkte, daß die Bildungsarbeit noch nicht vollendet war. Einen wohlverdienten und berechtigten Erfolg erzielte der Chor mit einer „Odysseus"-Aufführung. Im ersten Solistenkonzert sang Paul Knüpfer mit seiner prachtvollen Baßstimme Lieder und Balladen. Im zweiten Konzert spielte Ysaye. — Neben dem Musikverein lenkte noch der katholische Kirchenchor unter seinem begabten Dirigenten Franz Gebauer die Aufmerksamkeit auf sich. Gelegentlich des hier stattgefundenen Schlesischen Cäcilienbundesfestes hörten wir von ihm die Wiedergabe großzügig angelegter Messen von Greith, Filke, Mittmann und anderen bekannten schlesischen Kirchenkomponisten. Nicht nur die musikalische Arbeitsleistung, die hohe Anforderungen stellte, bewältigte der Chor in staunenswerter Weise, sondern er bot auch ungetrübten Genuß. Im Laufe des Winters brachte er auch noch eine sorgfältig studierte Aufführung von „Paradies und Peri" heraus. In all diesen Konzerten wirkte auch die hiesige gut geschulte Regimentskapelle, die unter der umsichtigen Leitung des Kapellmeisters Sobanski jederzeit bemüht ist, den hier an sie gestellten hohen Anforderungen gerecht zu werden.

Magnus Dawison

HALLE a. S.: Die Nachlese der Konzertsaison verzeichnet noch ein Konzert von Lula Mysz-Gmeiner, mit Eduard Behm am Klavier, das tiefgehende Eindrücke hinterließ. Julius Klengel wirkte im zweiten Konzert des Lehrergesangvereins unter Otto Reubke mit. Unter demselben Dirigenten erlebte auch Kiels „Christus" in der Robert Franz-Singakademie eine Aufführung. Endlich sind noch zu erwähnen zwei Pianisten, Herr Sokoloff und Frl. Grunert, die auf ihrem ersten Kunstausfluge mit Beethovens Es-dur und G-dur Konzerten und einigen Solostücken wohl die Flügel regten, aber nicht die Herzen bewegten. — Nicht unerwähnt möchte ich das hochinteressante Kirchenkonzert des Stadtsingechors unter Karl Klanert lassen, das die edelsten Blüten alter wie neuer Kirchenmusik in trefflicher Ausführung bot, und das durch das herrliche Orgelspiel des Dresdener Organisten A. Sittard noch an Interesse erheblich gewann. Der hiesige Konzertsänger H. Spörry veranstaltete mehrere Liederabende, die Robert Franz und Hugo Wolf gewidmet waren, und durfte sich eines schönen künstlerischen Erfolges rühmen. Martin Frey

HEIDELBERG: Der Bachverein (Philipp Wolfrum) beschloß seine Saison mit der Aufführung von Beethovens „Missa solemnis"; dieser ging Bachs Fuge und Präludium in Es voraus, von Wolfrum mit bewundernswerter Gestaltungskunst auf unserer prachtvollen Orgel gespielt. In bezug auf die Messe wurde des Tondichters Wort restlos erfüllt: sie ging „zu Herzen". Ungefähr 3000 Hörer mochten sich eingefunden haben; auch im Volkskonzert des Vorabends war das Haus ausverkauft. Glänzend bewährte sich wieder der stattliche Chor, der im Laufe der Saison sehr häufig in Anspruch genommen war. Das Orchester war durch auswärtige Instrumentalisten bedeutend verstärkt. Die Soli vertraten Emma Bellwidt (Sopran), Frau Rief-Kiß (Alt), Anton Kohmann (Tenor) und H. Vaterhaus (Baß). Das Violinsolo spielte Walter Porges, die Orgel K. Hasse. — Den breiten Schichten des Volkes gegen geringstes Entgelt die wertvollen Erzeugnisse der Kammermusik zu vermitteln, bezwecken die nicht genug zu rühmenden „städtischen volkstümlichen Kammermusik-Abende", für die in den beteiligten Kreisen regstes Interesse bekundet wurde. Zu Gehör wurden in zwei Abenden gebracht: Triowerke, Sonaten für Violine, für Violoncello usw. von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert. — Ein neues Streichquartett der Brüder Post hat sich mit Haydn, Beethoven und Brahms vorgestellt und berechtigt der günstigen Verhältnisse wegen zu erfreulichen Erwartungen. — Von den vielen strebsamen Männerchören sei diesmal insbesondere der „Liederkranz" (Dirigent K. Weidt) mit einer Aufführung von H. Zöllners „Kolumbus" erwähnt. Karl Aug. Krauß

KLAGENFURT: Kärntens Hauptstadt erfreute sich im letzten Jahre eines ziemlich regen Musiklebens. Hauptträger ständiger Konzerte sind der Orchesterverein, der Musikverein und der Männergesangverein. Ersterer veranstaltete vier Symphoniekonzerte, die dank der Energie und hohen Künstlerschaft ihres Dirigenten, Ernest Schmeißer, überaus glücklich verliefen. Die Symphonieen von Schumann in B, Weingartner in G und Beethoven No. 6, das Bruchsche Violinkonzert g-moll, in dem der an das Wiener Konservatorium berufene ausgezeichnete Konzertmeister Gottfried Feist brillierte, Berlioz' „Römischer Karneval", sowie Bruchstücke aus den Musikdramen Richard Wagners seien als nennenswerteste Stücke hier erwähnt. — Große künstlerische Genüsse vermittelten uns die Kammerkonzerte des aus den Herrn Feist, Rauter, Richter und Mayer bestehenden Musikvereinsquartetts. Wir bekamen u. a. zu hören Quartette von Mozart, Haydn, Smetana, das Streichquintett von Schubert (1. Cello Dr. Rothauer), Grieg's Sonate op. 45, sowie Brahms' Trio op. 101, am Flügel prächtig

unterstützt von Ed. Bornschein. — An Solisten hörten wir im letzten Winter: Sarasate und Berthe Marx, das Russische Trio, ferner Slezak, Lulek, Else Schünemann, Pennarini, Tilly Koenen u. a. In den meisten Liederabenden besorgte der hiesige Chorleiter Dr. Edwin Komauer die Begleitung am Flügel. — Zuletzt möchte ich noch zwei musikalische Ereignisse erwähnen: den Klavierabend von Franz Rösler aus Rom und das Kompositionskonzert von Eduard Bornschein. Schade, daß die Namen dieser beiden Künstler nicht schon weiter in die Öffentlichkeit gedrungen sind. Rösler zählt wohl zu den bedeutendsten und gediegensten Klavierspielern der Gegenwart. Seine hervorragenden Interpretationen Bachscher und namentlich Beethovenscher Klavierwerke dürften wohl nicht so leicht Nachahmung finden; ein mächtiger Zug, durchglüht von Leidenschaft und echter Überzeugung, und urgermanisches Empfinden sind die Hauptvorzüge im Spiele dieses eminenten Künstlers. Im Kompositionsabend Eduard Bornscheins hatten wir Gelegenheit, die Bekanntschaft mit einem Tondichter zu machen, der gewiß noch von sich reden machen wird. Nicht als ob Bornscheins Gesänge, um die sich namentlich der Grazer Heldenbariton Hermann Jessen rühmlichst verdient machte, auf den ersten Blick fesselten, aber je mehr man sich in diesen kerndeutschen Musiker hineinlebt, desto mehr gewinnt seine, mitunter vielleicht etwas herbe, Mundart. Neben einer stattlichen Reihe tiefempfundener Lieder und Balladen waren es vor allem die „Narrenlieder“, die hervorgehoben zu werden verdienen. Emanuel Nowotny

KÖLN: In der Musikalischen Gesellschaft errang sich der einheimische Fritz Dietrich mit dem schönen Vortrage des ersten Satzes von Joachims Ungarischem Violinkonzert und Tartini's „Teufelstriller“-Sonate einen ausgiebigen Erfolg. Freundlich aufgenommen wurde auch Helene Passow-Vogt aus Meiningen, obgleich ihre Liedervorträge ebenso wie die Wiedergabe der „Paulus“-Arie weder im allgemein künstlerischen Sinne noch als Ausfluß einer Individualität dazu angetan waren, sonderliches Interesse wachzurufen. — Der Kölner Tonkünstlerverein brachte bei seinem letzten Abend der Saison in interessanter Zusammenstellung Instrumental- und Vokalkompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts. Unter Benutzung eines Hammerklaviers und zweier Liebesgeigen aus dem Heyerschen Instrumentenmuseum gab es in Waldemar v. Baußnerns Klavierbegleitung hübsche Lieder von Michael Haydn durch Carola Hubert, eine Bachsche Flötensonate, das Arioso aus der „Johannes-Passion“ durch Carl Rost. Henriette Schelle trat hingegen an einem glänzenden neuen Ibachflügel für eine Ciaconna Johannes Pachelbels und Rameau's A-dur Suite ein, um an Instrumenten der gleichen Firma zusammen mit Hedwig Meyer und Franz Michalek das Bachsche Konzert für drei Klaviere zu spielen. Weiter hörte man in guter Ausführung durch Konservatoriumsschüler das humorvolle und klangschöne Mozartsche Divertimento für je zwei Oboen, Hörner und Fagotte. Paul Hiller

KOPENHAGEN: Von einheimischen Werken wurden aufgeführt: im Musikverein „Gunnars Traum“ von Karl Nielsen, ein eigenartiges, das Wesen des Traumes musikalisch darstellendes Stück, technisch vollendet, inhaltlich mehr reflektiert als in unmittelbarer Fülle hervorbrechend, infolge des Stoffes etwas verschwommen und unklar in der Haltung, als Ganzes interessierend und für das Schaffen von Nielsen von Bedeutung. Dann eine etwas unreife und ungleiche, aber durch und durch musikalisch gedachte und gemachte Symphonie von einem jungen Debütanten Emilius Bangert, ein versprechendes und verpflichtendes Werk. Weiter (wie das vorige im Dänischen Konzertverein) eine recht lockere, äußerliche und potpourriartige, leerlärmende Ouvertüre von Brun de Neergaard (eigentümlicherweise eine preisgekrönte Arbeit) und endlich Fragmente aus Asgar Hamerik's sehr wertvollem, stimmungsreichem „Requiem“. — Von Dänen konzertierten u. a. Henrik Knudsen (ein tüchtiger Pianist) und Karen Nielsen (junge debütierende Geigerin, Schülerin von Halir, mit schönen Anlagen); von Fremden vor allen Willy Burmester, en vigueur wie lange nicht, und Eugène Ysaye, meisterhaft wie immer, mit Theo Ysaye zusammen. Alexander Heinemann, stimmlich nicht auf der Höhe, hatte dagegen keinen vollen Saal erzielen können. — Die von Joachim Andersen energisch durchführten Palaiskonzerte brachten u. a. zum ersten Male die feine Serenade von B. Sekles, dessen Name bisher hier unbekannt war. Die Aufnahme war etwas reserviert.

William Behrend

KREFELD: Die Konzertgesellschaft vermittelte in sechs Abonnementskonzerten unter Müller-Reuter manch wertvolle Bekanntschaft. Bruckners und Beethovens „Neunte“, der „Kinderkreuzzug“ von Pierné, „Christus“ von Liszt und das „Deutsche Requiem“ von Brahms waren so ziemlich die hervorragendsten Momente des Konzertlebens. — Zu betonen wäre noch das rege Treiben der größeren Männerchöre, an deren Spitze immer noch die Vereine „Sängerbund“, „Rheingold“ und „Sängervereinigung“ marschieren. Es schweben zurzeit Verhandlungen, die „Städtische Kapelle“ in die Regie der Stadtverwaltung zu übernehmen. In der Sanierung der betrübenden finanziellen Verhältnisse des hochstehenden Orchesters harren dem Sozialpolitiker noch große Aufgaben. Hoffentlich bezeigt die Stadt in letzter Stunde eine entgegenkommende Haltung in der Fixierung der Gehälter und in der weniger rigorosen Behandlung älterer Mitglieder. Hier wäre übertriebene Sparsamkeit übel angebracht.

Alfred Fischer

LEIPZIG: In einem vom „Deutschen Schulverein zu Leipzig“ am 11. Mai im großen Festsaale des Zoologischen Gartens veranstalteten sensationellen Liszt-Wagner-Konzert mit hohen Eintrittspreisen, vornehmem Publikum, feinen, durch Damen der Gesellschaft bestellten Büffets und schön illustrierten Programmbüchern, hat Kapellmeister Richard Hagel mit dem Städtischen Theater und Gewandhausorchester, mit einem aus den einheimischen Bühnensängerinnen Eichholz,

Fladnitzer, Franz, Schreiber, Stadtegger und Welter (Solo-Blumenmädchen), Frau von Florentin (Kundry) und den Dresdener Hofopernsängern Grosch (Parsifal), Rains (Gurnemanz) und Perron (Amfortas) bestehenden Solistenensemble, und mit einem Chor, zu dem sich die Thomaner mit Damen des Gewandhauschores und Herren des Lehrergesangvereins zusammengefunden hatten, die Dantesymphonie von Franz Liszt und Teile der „Parsifal"-Musik von Richard Wagner (Erstes Vorspiel, Orchestereinleitung zum zweiten Aufzug und Blumenmädchenszene, Orchestervorspiel zum dritten Aufzug und von der Fußwaschung Parsifals ab den ganzen Schluß des Werkes) zur Aufführung gebracht. Hinsichtlich der Ausführung gelangen am besten der mit packender Dämonie und schmerzvoller Schwärmerei (Francesca-Episode) dargestellte Inferno-Teil des Lisztschen Werkes, die Blumenmädchenchöre und die Karfreitagsepisoden, denen das klangschöne Spiel des Gewandhausorchesters und der stimmungsreiche Gesangsvortrag des Kammersängers Rains zu einiger gut-bayreuthischen Wirkung verhalf. Im allgemeinen hat aber — trotz allem ernsthafteifrigsten Bemühen des Kapellmeisters Hagel und sämtlicher Mitwirkenden und trotz dem reichen Aufgebot an künstlerischen Mitteln, unter denen sich sogar ein vom Regensburger Hofpianofortefabrikanten Weidig zur Verfügung gestellter recht brauchbarer Glockenapparat befand, — auch dieses Konzert Tieferhörenden und Wissenden wiederum die Untunlichkeit von Konzert- und gar von fragmentarischen Konzertaufführungen der „Parsifal"-Komposition erweisen müssen. Arthur Smolian

MAILAND: Das Polo-Quartett brachte prachtvoll Debussy und Borodin (D-dur). Der Klang der Vereinigung leidet unter dem schwachen Instrument des zweiten Geigers. — Giovanni Ghiti enttäuschte ein wenig durch den Vortrag des Paganinikonzertes. Elise Kutscherra ist eine große Gesangs- und Vortragskünstlerin, jedoch die Stimme . . . Sarasate, Ysaye, Busoni spielten in der „Società del Quartetto". Johann Binenbaum

MANCHESTER: Im letzten Hallé-Konzert kamen die „Neunte" und Bruckners „Tedeum" zur Aufführung. — Die Saison der Gentlemen's Concerts fand ihren Abschluß durch einen Klavier- und Liederabend (Alexander Siloti und Agnes Nichols). — In den beiden letzten Veranstaltungen des Brodsky-Quartetts erklangen Beethoven op. 18 No. 5 und op. 130, Quartette von Verdi und Boccherini, Trio von Tschaikowsky, (Pianist Percy Grainger) und c-moll Quartett von Brahms (Pianist Willibald Richter). — Der Violinist Rudolf Bauerkeller gab ein recital, in dem Isidor Cohn als Pianist mitwirkte. — Der Kölner Männergesangverein hatte großen Erfolg zu verzeichnen, obwohl ein mehr klassisches Programm zu wünschen gewesen wäre. Erfreulicherweise haben sich die Städte Manchester und Salford der Kölner Gäste auch offiziell angenommen. — Schließlich sei noch der beiden letzten French Concerts (Reynaldo Hahn und Saint-Saëns) Erwähnung getan. K. U. Seige

MOSKAU: Unsere Saison war reich an Vorführungen geistlicher Musik: der a cappella-Gesang der russischen Kirchen wurde auf das Konzertpodium verpflanzt, die Chorvereinigungen von A. Archangelski, Wassiliew, die des Synods, ja sogar die der Altgläubigen, traten mit Konzerten auf und suchten einander an Präzision und dynamischem Abwägen und Ausfeilen zu übertreffen. — Die Kapelle von W. Bulytschew führte Motetten der niederländischen, venezianischen, römischen Schulen (Josquin de Près, Arcadelt, Lasso, Palestrina u. a.) in einer höchst vollendeten Wiedergabe vor. Mozarts F-dur Messe und Requiem kamen wiederholt zur Aufführung. — In der lutherischen Kirche wurde Mendelssohns „Paulus", von dem Deutschen Verein für gemischten Chorgesang unter Peters vorgeführt. — Der Orgelvirtuose G. Handschin, ein ausgezeichneter Künstler, wählte für sein Kirchenkonzert J. S. Bach und Max Reger; der befähigte Geiger J. Paulsen stand ihm mit altitalienischer Musik gediegen bei. — Die historischen Symphoniekonzerte unter J. Sachnowski und S. Wassilenko fanden ihren Abschluß mit russischer Musik (Arensky, Moussorgsky, Tschaikowsky, Kalinnikow u. a.). — Die Philharmoniker hatten zum Leiter des sechsten Abonnementskonzertes Vincent d'Indy, als Solistin Blanche Selva, zum Leiter des siebenten und achten Arthur Nikisch, der u. a. Beethovens „Siebente", Brahms' „Vierte", Elgar's Variationen vorführte. — Frau M. Dolina aus Petersburg veranstaltete vier Abende, an denen sie die Entwickelung des russischen Liedes mit Solo- und Chorgesang, mit Begleitung volkstümlicher Instrumente vorführte. Volkslieder waren mit Romanzen fremdländischen Charakters vermengt, die Programme mit Anhäufung von wertloser Musik überfüllt, wodurch die historische Vorführung stark litt. — Im Verein der Liebhaber der russischen Musik glänzte Emil Kuper als ausgezeichneter Dirigent voll Temperament und Gestaltungskraft. — Von den vielen Klavierabenden seien u. a. erwähnt: Télémaque Lambrino, M. Meitschik, Jos. Narbutt-Hryschkewitsch, E. Tscherbina-Bekmann (beides Pianistinnen von höherer Begabung). — Die Moskauer Liedertafel führte unter G. Kremser Teile aus Beethovens „Fidelio" unter solistischer Mitwirkung von Frau Innfelder-Keßler auf, ferner Quartette und Chöre. Die altniederländischen Volkslieder, mit Deklamation von W. Ottho, in der Bearbeitung von Eduard Kremser, wurden zu dessen Ehrung anläßlich seines siebzigsten Geburtstages vorgeführt. Den Schluß machte das „Meistersinger"-Vorspiel. — Die Saison fand ihren Abschluß am 6. Mai mit dem letzten Abonnementskonzert der Kaiserlich russischen Musikgesellschaft, das lediglich Erstaufführungen brachte: eine Symphonie g-moll von J. Sachnowski, breit ausgeführt, mit starkem lyrischen Einschlag. Die Ouvertüre-Phantasie von W. Solotareff weist in ihrer ganzen Faktur den Einfluß Rimsky-Korssakow's auf. Dirigent beider Werke war J. Sachnowski. Eine symphonische Dichtung von S. Wassilenko, von ihm geleitet, hat zur Unterlage den „Garten des Todes" von Oskar Wilde; sie weist herrliche

Orchesterfarben auf, das Ganze hat einen düsteren Zug. Das Violinsolo wurde von B. Sibor vortrefflich gespielt. Ein Klavierkonzert mit Orchester von N. Tscherepnin wurde von dem jungen Pianisten M. Meitschik in feiner Ausarbeitung und virtuos vorgetragen. — Von den letzten Solistenkonzerten sind in erster Linie zu nennen: ein Violinabend von B. Sibor unter Mitwirkung des greisen Geigers Leopold von Auer, ferner Klavierabende von Igumnoff, W. Bojukli u. a.

E. von Tideböhl

M.-GLADBACH: Der städtische Musikdirektor Hans Gelbke, dem die Leitung fast aller Aufführungen oblag, darf mit größter Befriedigung auf das Geleistete zurückschauen. Zunächst nennen wir die fünf Cäcilia-Konzerte. Das erste ließ hauptsächlich Meister des Auslandes: Glazounow mit seiner vierten Symphonie, Tschaikowsky mit seinem Violinkonzert in D-dur und Grieg mit seiner Konzertouvertüre „Im Herbst" zu Wort kommen. Dazu bot Erika Wedekind eine Reihe ihrer schönsten Lieder in bekannter Vollendung. Als Violinsolist war W. Schulze-Prisca zugezogen, der überzeugend seine Meisterschaft darzutun vermochte. „Fausts Verdammung" von Berlioz mit Messchaert in der Hauptrolle gelangte im zweiten Konzert zu schönster Wiedergabe. Der Chor ließ es nicht zu dem kleinsten Tadel kommen, ebenso bewährte sich unser wackeres Orchester unter Gelbkes Leitung in bester Weise. Dem dritten Konzert lag wieder ein gemischtes Programm zugrunde, aus dem das Choridyll „Die deutsche Tanne" von Koch genannt sei, ein Werk, dem trotz mancher Schönheiten kaum eine lange Lebensdauer beschieden sein wird. Der „Symphonische Festmarsch" von Thuille schloß den Abend. Hofopernsänger Fenten und Kammervirtuos Piening boten ihr Bestes und fanden allseitig Anerkennung. Im vierten Konzert entzückte Ernst von Dohnanyi mit Schumanns Klavierkonzert in a-moll und drei eigenen Solo-Klavierstücken. Die Sängerin Frau Brügelmann mußte trotz ihrer schönen Liederspenden dem Klaviermeister das Prä des Abends überlassen. Das Orchester brachte Tschaikowsky's „Symphonie pathétique Nr. VI" und Webers „Aufforderung zum Tanz" in der Instrumentierung von Weingartner. Mit Brahms' „Ein deutsches Requiem", dem die Bachsche Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme" folgte, bei denen die Solopartieen von Jeannette Grumbacher-de Jong und Arthur van Eweyk gesungen wurden und Prof. Franke den Orgelpart ausführte, wurde die Reihe der Cäcilia-Konzerte in erhebender Weise beschlossen. — In den sechs Symphoniekonzerten ließ Hans Gelbke neben den Meistern Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt, R. Strauß auch die „Allerjüngsten" zu Wort und Taktstock kommen. Die Aufführungen fanden auch reichsten Beifall. — Zum Besten des Orchester-Pensionsfonds hatte sich das Krefelder städtische Orchester dem hiesigen zu gemeinsamem Schaffen angeschlossen, und beide vereinigt zeitigten höchst anerkennenswerte Leistungen. — Dazu wären noch als Ereignisse der Saison anzuführen die Konzerte unserer beiden großen Männerchöre, der „Liedertafel" unter Leitung des Musikdirektors M. Müller und des Vereins „Apollo" unter Leitung des Musikdirektors Geyr.

Ludwig Rademächers

MÜNSTER i. W.: In seinem ersten Konzert feierte der Musikverein das Andenken Joachims und Griegs. Mit dem anerkennenswerten Violinkonzert in A-dur von Sinigaglia machte uns Bram Eldering aus Köln bekannt. Dr. Nießens Beethovenauffassung hat sich seit seinem Hiersein bedeutend geklärt, wofür die „Eroica" sprach. Als ein Brahmsspieler von außergewöhnlicher Bedeutung erwies sich Ossip Gabrilowitsch im zweiten Klavierkonzert in B-dur. Weiterhin brachte der Verein die symphonische Dichtung „Tasso" von Liszt in guter Vorbereitung. Die Grimmsche Kanon-Suite in C-dur war nicht genügend ausgearbeitet und hinterließ deshalb keinen günstigen Eindruck. In Brahms' c-moll Symphonie muß das Tempo im Finale einheitlicher bleiben. Sonst verdient die Wiedergabe gelobt zu werden. Frau Geller-Wolter spendete Gesänge von Dvořák und Brahms. Die symphonischen Variationen von Nicodé ließen eine plastische Ausarbeitung seitens des Dirigenten entbehren. Das Cellokonzert von Saint-Saëns spielte Frau Caponsacchi-Jeisler musikalisch und technisch in höchster Vollendung. — Bachs Weihnachtsoratorium füllte das erste Cäcilien-Konzert. Karola Hubert aus Köln reichte für ein solches Werk nicht aus. Auch Ludwig Heß stand mit Frau Walter-Choinanus und Herrn Lederer-Prina nicht auf gleicher Stufe. Die Chorleistungen waren vortrefflich. Der zweite Tag brachte neben Wagner's Faust-Ouvertüre und Gralserzählung eine Wiederholung der Verwandlungsmusik und Schlußszene des ersten Aktes aus „Parsifal", die ebenso verunglückte, wie bei der vorigen Aufführung. Konzertmeister Schäffer aus Gera führte sich mit Beethovens Violinkonzert nicht vorteilhaft ein. Das Tedeum von Bruckner erfuhr eine ziemlich kühle Aufnahme, trotzdem es in Chor und Orchester an nichts mangelte. In den weiteren Vereinskonzerten kam die fünfte Symphonie von Fürst Reuß zur Aufführung, die musikalisch wenig Reizvolles zu bieten vermochte. Ein geistvolleres Werk brachte Kapellmeister Brase von hier in seiner D-dur Symphonie. Rubinsteins Ozean-Symphonie gehört zu den besten Orchesterleistungen der ganzen Saison. Bei ungünstiger Chorbesetzung erlebte das Brahmssche Requiem eine mäßige Aufführung, dagegen hob sich Bruckners achte Symphonie recht vorteilhaft ab und wurde begeistert aufgenommen. — Das Brüsseler Streichquartett spielte wunderbar, aber vor leeren Stühlen. Willy Burmester und Ludwig Wüllner konnten neben den künstlerischen Erfolgen auch materielle einheimsen. — An seinem Benefizabend brachte Dr. Nießen Händels „Judas Makkabäus" in stilvoller Auffassung zu Gehör. Unter den Solisten ragten Doris Walde und Richard Schmid besonders hervor. — Das Konzert des erblindeten Albert Menn aus Köln, der ein gereifter Pianist genannt werden muß, möge nicht unerwähnt bleiben. — Neben den Musikvereinskonzerten haben die Symphoniekonzerte des Kapellmeisters

Brase hier eine hohe musikalische Bedeutung erlangt, zumal sämtliche Werke äußerst sorgfältig vorbereitet werden und auch die neuere Literatur Berücksichtigung findet.

Ernst Brüggemann

ODESSA: In den Kammermusikabenden der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft wurden hier zum erstenmal aufgeführt: das sehr frische, temperamentvolle und geistreiche, nur im Allegro etwas nüchterne Quartett A-dur op. 2 von dem jungen Russen R. Glière, das im Ausdruck ungleiche und in den Gedanken alltägliche Quartett a-moll von Josef Suk, das jugendliche, aber schon gediegene, ernste, in den Variationen eine große Kunst des Kontrapunkts aufweisende Quartett No. 3 op. 7 (d-moll) von S. Tanéieff, das Quartett op. 51 (Es-dur) von Dvořák, und die etwas konfuse Sonate für Klavier op. 74 von Glazounow. Außerdem wurden im allgemeinen sehr mittelmäßig Beethoven, Schubert, Schumann und Mendelssohn gespielt. — Anna El-Tur sang diesmal mit großem künstlerischen Verständnis Lieder von Grieg, Tschaikowsky, Rachmaninow und Gretschaninow, dieser ein prachtvoller jungrussischer Liederkomponist. — Den Glanzpunkt der Saison bildeten die zwei Abende des Sevčik-Quartetts, das im einzig wahren Sinne der Kammermusik, mit ebenso durchgeistigtem wie warm empfundenem Vortrag und in beinahe vollendeter Form folgendes hier selten gehörte, reichhaltige Programm ausführte: Beethoven, op. 74 (Es-dur), Schubert, d-moll (hinreißend schön gespielt), Dvořák, op. 96 (F-dur), Smetana, e-moll, Glazounow, op. 64 (a-moll) und das zerebrale, schwierige und leere op. 10 von Debussy (Erstaufführung in Odessa).

A. Getteman

PARIS: Kurz nachdem die tschechischen Lehrer in drei Konzerten die Ungunst des Pariser Publikums für Männerchormusik erfahren hatten, gelang es dem altberühmten Zürcher Männerchor, der freilich nur Ein Konzert gab, den großen Trocaderosaal bis auf den letzten Platz zu füllen. Grieg's „Landkennung" und der für Paris neue originelle „Totenmarsch" von Hausegger wurden von dem Orchester Lamoureux begleitet, das unter Andreaes Leitung außerdem die c-moll Symphonie mit Orgel von Saint-Saëns sehr gut ausführte. Das Hauptgewicht fiel aber doch auf die Chöre ohne Begleitung von Silcher, Baumgartner, Attenhofer, G. Weber und Hegar. Die Zürcher Sänger wurden auch im Ministerium des Innern und im Pariser Stadthause empfangen und sangen dort einige ihrer besten Lieder. — Auch Pablo de Sarasate wählte diesmal den Trocaderosaal, um die Eintrittspreise ermäßigen zu können. Er spielte in einem ersten Konzert allein mit Frau Marx-Goldschmidt und nahm im zweiten das Orchester Colonne hinzu. Der übliche Erfolg blieb nicht aus. Selbst eine einfache Geigensonate Mozarts wirkte günstig in dem ungeheuern Raume, weil die Künstler sie mit dem richtigen Stilgefühl vortrugen. — Der Ehrgeiz der Virtuosen, auch als Kapellmeister zu glänzen, hat ein neues Opfer gefordert. Diesmal ist ihm Edouard Risler erlegen. Er hat im Saale Gaveau ein erstes Konzert mit dem Orchester Lamoureux abgehalten, dem zwei weitere folgen sollen. So groß und so berechtigt Risler's Ruf ist, so bekundete das Publikum doch ein gewisses Mißtrauen. In der Siebenten Symphonie Beethovens enthielt sich Risler glücklicherweise jeder Originalitätshascherei, und da das Orchester diese Musik ohnehin genügend kennt, so war der Eindruck nicht ungünstig. Johannes Messchaert trug aber hierauf die „Kreuzstab-Kantate" von Bach vor, und hier ergaben sich peinliche Widersprüche zwischen dem Sänger, dem Orchester und dem Organisten, denen Risler als Dirigent machtlos gegenüberstand. Die Revanche für Sänger und Dirigent brachte hierauf der unvergleichliche Vortrag von Schumanns „Dichterliebe", bei der Risler an den Flügel zurückkehren durfte. — Stärksten Zuspruch fanden dagegen drei ausgezeichnete Triokonzerte von Cortot (Klavier), Jacques Thibaud (Geige) und Casals (Cello). Die drei Trios von Schumann bildeten allein das Programm des zweiten Konzerts, und im ersten und dritten kamen Werke von Rameau, Corelli, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Dvořák und Saint-Saëns zur Aufführung. — Ein reines Schumann-Konzert veranstaltete mit gutem Erfolg auch die tüchtige Pianistin Marthe Dron mit dem Geiger Armand Parent. Sie spielte beide Klaviersonaten und die zweite Geigensonate. Doch auch mit Vincent d'Indy gelang diesen beiden Künstlern das gleiche Wagnis. Marthe Dron spielte die Klaviersonate in E-dur und mit Parent zusammen die dem letzteren gewidmete Geigensonate, in der namentlich der langsame Satz vorzüglich gelang. — Moriz Rosenthal gab eine Reihe von vier Konzerten bei Eintrittspreisen von 10 bis 30 Franken mit gleichbleibendem großen Erfolg. Er gab schließlich noch ein fünftes Konzert mit der böhmischen Sängerin Gräfin Pelagia Skarbek. Hier „sang" Rosenthal das Fis-dur Nocturne von Chopin auf dem Steinway in einer Weise, daß die Sängerin, deren Phrasierung nicht immer tadellos war, einen schlimmen Stand daneben hatte. — Der Pianist Lazare Lévy, einer der besten Schüler Diémer's, setzte ein interessantes Programm aus modernen französischen Klavierstücken zusammen. — Ein vielversprechendes Debüt war dasjenige der vierzehnjährigen Geigenspielerin Lola Tesi, die namentlich in der „Fantasia appassionata" von Vieuxtemps eine erstaunliche Fülle des Tons und eine verständige Phrasierung erkennen ließ.

Felix Vogt

PRESSBURG: Müdigkeit und Unlust charakterisieren die ohnehin wenigen Konzerte des Kirchenmusikvereines. — In ziemlich dürftiger Gestalt wurde uns die vierte Schumann-Symphonie vorgeführt, und auch die dem Andenken Grieg's geweihte „Herbst"-Ouvertüre verhallte, ohne tiefere Wirkungen hervorzurufen, was in erster Reihe der etwas leichtfertigen Art des Vortrages zuzuschreiben ist. Zuckersüße, inhaltslose, in undefinierbaren „Gefühlen" sich dahinwälzende Piani, unbegründetrasende Tempi sind jene billigen Mittel, mit denen Dr. Kossow diesmal zu wirken versuchte. — Unter den alljährlich wiederkehrenden Gästen erfreuten uns auch heuer Willy Burmester, Marteau, Jaques van Lier und die diesmal etwas langweiligen Brüsseler; als alten Bekannten begrüßte man Alois Pennarini von der Hamburger Oper.

Neu war uns die sympathische Altistin Ilona Durigo, wenn sie auch Julia Culp noch lange nicht nahekommt. In Willy Backhaus machten wir die Bekanntschaft eines sowohl in bezug auf Technik als auch hinsichtlich der Auffassung völlig ausgereiften Pianisten. — Zum Schlusse der Saison kam der sehnsuchtsvoll erwartete Ernst v. Dohnányi. Er spielte zugunsten des Kirchenmusikvereines sein wenig ansprechendes e-moll Klavierkonzert mit Orchester, wofür das Publikum seinem berühmten Landsmanne mit stürmischen Ovationen den Dank zollte. Die harmlos wiedergegebene „Eroika" beschloß das Konzert. Ernst Adler

ROSTOCK: Zugunsten der Bayreuther Stipendienstiftung veranstaltete Musikdirektor Schulz unter Mitwirkung der Großherzoglichen Hofopernsängerin Frl. Wickham und der Herren Kammersänger Gura und Lang aus Schwerin ein sehr schönes Wagnerkonzert, wobei der größere Teil des dritten „Parsifal"-Aufzuges aufgeführt wurde. Schulz brachte ferner zweimal Liszts „Ideale", wozu der Schillersche Text melodramatisch gesprochen wurde. Von Solisten hörte man Edouard Risler (G-dur Konzert von Beethoven) und Felix Senius (Lieder von Beethoven und H. Wolf). — Das Brüsseler Streichquartett gab einen Kammermusik-Abend. Prof. Dr. W. Golther

SPEYER: Als besonders erfreulich ist die Tatsache zu konstatieren, daß die großen Tonformen jetzt in viel mehr pfälzischen Städten als früher gepflegt werden. So verzeichnet u. a. Landau zur Einweihung seiner neuen Festhalle zwei Konzerte (Dirigent E. Walter), deren erstes eine vortreffliche „Messias"-Aufführung brachte. Haydns „Schöpfung" beschloß die Saison. Ludwigshafen darf sich mit den „Jahreszeiten" (Dirigent Max Welker) einem Konzert mit Chören von Cornelius usw. und einer neuen Chorkantate, „Jephthas Gelübde" von Hugo Kander, anreihen. In Neustadt bilden die Badeschen Abonnementskonzerte nach wie vor einen wertvollen Bestandteil des pfälzichen Konzertlebens. Neben Symphonie- und Solistenkonzerten (u. a. v. Dohnanyi, Castles, Marteau, Charlotte Huhn, Ida Suske, Hensel) sind insbesondere die Darbietungen der „Deutschen Vereinigung für alte Musik" (Dr. Bodenstein) hervorzuheben. Eine großzügige Richard Wagnerfeier, veranstaltet vom Mannheimer Hoftheaterorchester und hervorragenden Solisten (Frau Schauer-Bergmann aus Breslau und R. Berger aus Berlin) unter der tüchtigen Führung Hermann Kutzschbachs, war die einzige bemerkenswerte Tat des Cäcilienvereins. Rühmliche Erfolge erzielte das Pfälzische Konservatorium (Direktion Ph. Bade), das, im dritten Schuljahr stehend, schon über 300 Schüler zählt. Die verbündeten Städte Pirmasens und Zweibrücken begingen u. a. eine wohlgelungene Bruch-Feier durch die Aufführung der „Fritbjof"-Szenen mit Frau Schauer-Bergmann und Adolf Müller. Außerdem ist noch in letzter Stadt das zweitägige Musikfest (Dirigent Bensch) zu nennen, das die Schumannschen „Faust"-Szenen und am zweiten Tage solistische Darbietungen brachte. Frankenthal verband sich mit dem benachbarten Worms und erreichte unter Julius Schmitt eine vortreffliche Darbietung von H. Zöllners „Bonifazius". Die szenische Aufführung von Kreutzers „Nachtlager" durch den Cäcilienverein (Dirigent Schanze) war ein wenig geglücktes Experiment. Der Liedertafel-Cäcilienverein Speyer (Dirigent Rich. Schefter) führte „Frau Minne" von Franz Mayerhoff, in konzertmäßiger Form Mozarts „Idomeneo" und zum Beschluß die „Jahreszeiten" von Haydn auf. Von den beiden unter August Pfeiffers Leitung stehenden Vereinen „Musikverein" und „Cäcilienverein" verdienten sich neben anderen Aufführungen dieser durch eine Bruchfeier, jener mit Haydns „Jahreszeiten" reiches Lob.
Karl August Krauß

STETTIN: In die Zeit dieses Berichts fielen zwei bemerkenswerte Aufführungen des von C. Ad. Lorenz geleiteten Musikvereins. Als pièce de résistance gab es Brahms' „Deutsches Requiem", das chorisch ganz auf der Höhe stand, und in dessen Sopranpartie Jeannette Grumbacher-de Jong entzückte. Daneben hatte man sich zum erstenmal an Berlioz' „Verdammung Fausts" gewagt. Mit Militärorchester ist ja die virtuose Pracht und klangliche Originalität des Werks kaum zu erschöpfen; immerhin brachte man es zu einem, wenn auch nicht vollgültigen, so doch höchst fesselnden Eindruck vom Ganzen. Erfreulichen Anteil nahmen Frau Geyer-Dierich und die Herren Pinks und Süße in den Solopartieen. Unter derselben verdienstlichen Leitung gab der Sängerbund des Lehrervereins einen wohlgelungenen Hegar-Abend, dessen solistische Beigaben Martha Schauer-Bergmann und Elisabeth Bokemeyer erbrachten. Diese ist ein vielversprechendes, mit glücklicher Harmonie aller Kräfte ausgerüstetes Klaviertalent. — Für den letzten Symphonieabend des Berliner Mozartorchesters war als „great attraction" Siegfried Wagner herangezogen worden. Im Siegfried-Idyll und in der Tannhäuserouvertüre seines Vaters, in Beethovens Siebenter und in einigen eigenen Opernfragmenten, die weniger durch Gehalt als durch geschickte Aufmachung wirkten, erwies er sich als ein Dirigent, der durchaus über der Materie steht, wenn es ihm auch nicht gegeben ist, diese Materie in prägnant persönlicher Weise zu formen. — Die Vereinigung für alte Musik (Dr. Ernst Bodenstein-München), ein Hugo Wolf-Abend von Hertha Dehmlow und Hjalmar Arlberg, Konzerte von Wüllner, Joan Manén mit Augusta Zuckerman, Sarasate mit Berthe Marx-Goldschmidt und ein Marteau-Reger-Abend, in dem ein hoher Gedankenflug und fast atemraubend-inbrünstige Empfindungskultur herrschten, vervollständigen die Blütenlese der beiden letzten konzertreichen Monate.
Ulrich Hildebrandt

TEPLITZ-SCHÖNAU: Die Philharmonischen Konzerte standen heuer im zehnten Jahre ihrer hervorragenden Einflußnahme auf unser geistiges Leben. Im ersten Konzert dirigierte Wilhelm Kienzl die zu einem Stück bearbeiteten Zwischenspiele aus seinem „Don Quixote". Die ausgezeichnete Julia Culp sang außer einer Arie von Astorga noch Lieder von Kienzl, Brahms und Strauß. Das Orchester

gedachte mit der „Holberg Suite" des heimgegangenen Grieg, mit der Kleistouvertüre erinnerte sie an Joseph Joachim. Im zweiten Konzert lernten wir Regers op. 100, die Variationen über das Hillersche Thema kennen, das hiermit die erste Aufführung in Österreich erlebte. In einem Separatkonzert gelangte das Regersche Werk zur Wiederholung, im Interesse hauptsächlich durch die ausgezeichnete Interpretation seitens des Musikdirektors Johannes Reichert (eines Dresdeners) gehoben. Conrad Ansorge spielte in seiner eigenartigen Weise Beethovens Es-dur Konzert, dann noch Chopin, Schumann und Liszt. Im dritten Konzert spielte Ysaye Mozarts Violinkonzert in G-dur, No. 3 in nie gehörter Zartheit und Stilreinheit, auf die feinsinnigste Weise vom Orchester unter Reichert begleitet. Am selben Abend verschaffte sich ein junger Komponist, Vinzenz Reifner, mit einer symphonischen Dichtung „Frühling" Gehör und beifällige Aufnahme. Das Werk verrät Talent und starke Empfindung. Brahms war mit seiner ersten Symphonie vertreten. Der vierte Abend war der Erinnerung geweiht. Vor ziemlich genau zehn Jahren hat Meister Gura unsere „Philharmonischen" eingeleitet. So wurde Hermann Gura eingeladen, dem Abend seine Anwesenheit und Mitwirkung zu schenken. Gura, der Sohn, interessierte vornehmlich im Balladengesang (u. a. Loewes „Archibald Douglas", „Hueska", Schumanns „Belsazar"). Mit der Eroika schloß der Abend, den noch Mozarts „Maurerische Trauermusik" und Wagners „Faustouvertüre" geschmückt hatten. Im fünften Abend dirigierte Nicodé drei Sätze aus der „Gloria"-Symphonie. Auch diese Aufführung war die erste in Österreich. Henri Marteau brachte das Beethovenkonzert in D-dur in seiner ruhig-vornehmen Art zu Gehör, dann eine Regersche Solosonate, die großer Aufmerksamkeit begegnete. Der sechste Abend endlich setzte dem zehnjährigen Bestehen mit der Aufführung einer Symphonie von Mahler (der vierten) die Krone auf. Das wagten wir, und durften es, in Besitz eines ungemein befähigten, geistreichen Dirigenten (eben Reichert) und eines wohlgeschulten Orchesters, wagen. Als Solist war Busoni gekommen, der Liszts erstes Klavierkonzert, sonst noch Liszt und Chopin vortrug und stark gefeiert wurde. Busoni dirigierte außerdem eine eigene, feine Komposition, die er „Lustspielouvertüre" getauft. Den programmäßigen Kammermusik-Abend besorgten drei Berliner Künstler: Georg Schumann, Halir und Dechert in ausgezeichneter Weise mit Beethoven op. 97, Brahms op. 87 und Grieg Sonate No. 3 op. 45 für Klavier und Violine. Wir können nicht umhin, die Tätigkeit des Veranstalters der „Philharmonischen Konzerte" des höchsten Preises wert zu nennen. Dr. Stradal versteht es, diese Konzerte nicht bloß künstlerisch feinsinnig zu ordnen, sondern auch ihr äußeres Gelingen auf sicherer Basis zu erhalten. — In unserem Musikleben haben auch die „Volkskonzerte" ihre Beliebtheit, sowie die lebhafteste Anteilnahme behauptet. Anton Klima

TILSIT: Fünftes Litauisches Musikfest. Nach dreijähriger Pause fand am 7. und 8. Juni (Pfingsten) in Tilsit das fünfte Litauische Musikfest statt. An diesen Festen sind die Städte Memel, Tilsit, Insterburg, Gumbinnen und Stallupönen beteiligt. Festdirigent war der verdiente Dirigent des Tilsiter Oratorienvereins, Königlicher Musikdirektor Wolff. Als Solisten waren gewonnen: Johanna Dietz (Sopran), Martha Stapelfeldt (Alt), Dr. Briesemeister (Tenor) Thomas Denijs (Baß) und Prof. Schmid-Lindner (Klavier). Die Programmzusammenstellung zeugte von dem löblichen Bestreben, ein hohes Ziel zu erreichen. Am ersten Tage wurde die „Missa solemnis" Beethovens aufgeführt, am zweiten Tag folgten Beethovens Chorphantasie, die zweite Symphonie Brahms' drei Bruchstücke aus „Parsifal", deren eines noch in letzter Stunde wegen übergroßer Länge des Programms gestrichen wurde, und Vorträge der Solisten. Trotz des hohen Zieles lassen sich allerhand Bedenken gegen dieses Programm nicht unterdrücken. Die „Missa" scheint mir mit ihrem lateinischen Text für ein solches Fest, das auf den Massenbesuch kleinstädtischer, im Hören solcher Offenbarungsmusik wenig geübter Zuhörer angewiesen ist, nicht recht am Platze zu sein; ebenso verhält es sich mit der Brahmsschen Symphonie, die beim ersten Hören sicher nur ganz wenigen eingegangen sein wird, zumal der entzückende, etwas volkstümlich angehauchte dritte Satz unter zu hastigem Tempo litt. Die Chorphantasie ist schon reichlich verblaßt; man findet zu dem etwas wunderlichen Gemengsel von Orchestervariationen, Klaviervirtuosität und Chor keine rechte Stellung mehr. Und gegen die Aufführungen von „Parsifal"-Szenen im Konzertsaal muß immer wieder eingewendet werden, daß sie eine Versündigung gegen den Geist Wagners sind, wie der Meister oft genug gesagt hat. Es kam noch dazu, daß am zweiten Tage nicht weniger als 26 Vorträge der Solisten auf dem Programm standen, darunter die nur Kopfschütteln oder Gähnen hervorrufenden Klavierbagatellen von Braunfels, die erst kurz vorher in München aus der Taufe gehoben waren und dort beim Tonkünstlerfest vielleicht am Platze gewesen sein mochten. Aber abgesehen von diesen Bedenken wurde gut musiziert. Die Chöre klappten, und auch das Orchester hielt sich wacker. Von den Solisten kann man nicht unbedingt das gleiche sagen. Mit Ausnahme von Prof. Schmid-Lindner war keiner hervorragend, wie man's doch eigentlich bei einem Musikfest erwarten müßte. Doch sei gern festgestellt, daß alle mit Beifall überschüttet wurden, besonders wohl Herr Denijs nach dem Vortrag der wundervollen Elliland-Lieder Wilhelm Bergers. Der unerfreuliche Gesang Dr. Briesemeisters soll auf eine starke Erkältung zurückzuführen sein. Auch war die Akustik in der Ausstellungshalle nicht gut; die Chor- und Orchestervorträge litten auch noch unter einem zu flachen Aufbau des Podiums. Zum Schluß wurden dem Festdirigenten lebhafte, wohlverdiente Ovationen zuteil, die ihm bewiesen haben werden, daß man seine aufopfernde Arbeit, die er als einziger Dirigent zu leisten hatte, zu würdigen verstand. Richard Fricke

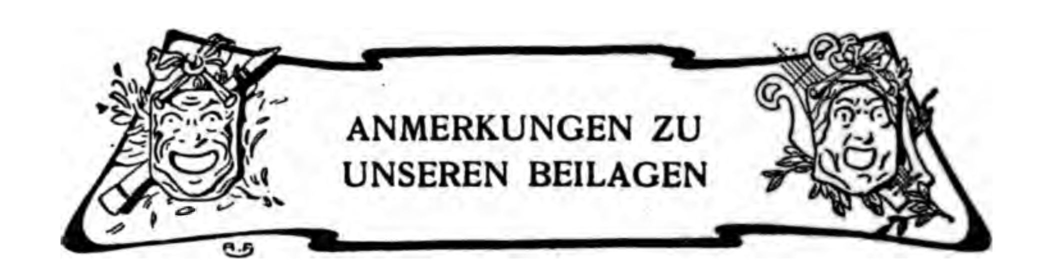
WORMS: Non multum, non multa! das ist das Fazit unseres Winters; im ganzen nicht viel Konzerte und in diesen weder die Solisten noch die Programme außergewöhnlich. Wer

:ht aus dem Weichbild der Stadt herauskommt, · den gibt es keine Brucknersymphonie, keine alome", keinen Lamond, keine Destinn. Als ich r einiger Zeit in der „Musik" schrieb, Worms be ein kunstliebendes und zahlungsfähiges blikum, wurde mir in der Lokalpresse erłert, daß so manches Konzert sich vor leeren nken abspiele. Es ist aber doch ein Unterıied, ob die Pianistin X. auf der Bildfläche scheint oder der Träger eines Namens von ang, der eines vollen Saales gewiß sein darf. übrigen standen wir — gewiß kein Zeichen ılechten Geschmacks — unter der Vorherraft der Kammermusik, die jetzt sogar auf m Programm unserer Gesangs- und Orchesterreine einen breiten Raum einnimmt. Die ır strebsame Wormser Kammermusikreinigung (Kiebitz, Kaspar, Leucht) ırte an vier Abenden klassische und moderne mmermusik vor; die Herren sind brillant inander eingespielt, Kiebitz hat ein sicheres lgefühl, volle Herrschaft über den Klavierz und ein ausgereiftes Gestaltungsvermögen, r Geiger Kaspar verfügt über einen reinen n und eine solide Technik, auch das Passagenrk ist einwandfrei; der Cellist Leucht ist ein iter ernster Musiker. Am besten gelang ethoven, der mit dem Fledermaus-Trio, mit n zweiten Erdödy-Trio und mit dem B-dur-Trio 97 auf dem Programm stand. — Der Philrmonische Verein hatte sich für seine mmermusik die Frankfurter Quartettreinigung (Hock, Dippel, Allekotte und pun) verschrieben, die Beethovens Streichartett c-moll mit einer gewissen Kühle, orák's großes As-dur-Quartett dagegen mit rve und orchestraler Klangschönheit spielten. istin war Margarethe Mitau, die Brahmsler zwar mit gut kultivierter Stimme, aber ıe die gerade bei Brahms so unentbehrliche ife sang. Unter seinem gewissenhaften igenten Grieser gab der Philharmonische rein einen Grieg-Gedächtnisabend nur mit mpositionen des nordischen Meisters; Emma vié (Hamburg) versuchte sich hierbei ohne lingen an einigen Gesängen, besser schnitt Pianistin Adele Rieß von Mainz ab. In nem letzten Konzert spielte der Philharnische Verein die Zweite von Beethoven und Egmont-Ouvertüre recht brav; der Bariton rl Götze war nicht disponiert und infolgesen nicht genügend sicher. — Der Männersangverein hat in der Person von Ludwig hmeyer einen neuen Dirigenten erhalten, sich in einem großen Konzert gut einführte; Chor hat entschieden Fortschritte gemacht, Aussprache ist präziser und die rhythmische l dynamische Ausgestaltung besser gerden. Als Neuheit brachte Hohmeyer Zölls „Bonifazius", der dem Publikum besser lel, wie ihrem Referenten. — Die Liederel brachte unter Direktor Kiebitz im ersten nzert Liszts „Heilige Elisabeth", die hier n gehört wird; die Chöre gingen frisch und Schwung, die Einsätze waren sicher, man rkte, daß mit Lust geübt war, das Orchester (Militärkapelle) konnte recht bescheidenen Ansprüchen genügen; von den Solisten war Johanna Dietz (Frankfurt a. M.) zu loben. Im zweiten Konzert spielte die Pianistin Marie Gesellschap (Berlin), deren Technik geradeso gewaltsam ist, wie ihr musikalischer Geschmack („Lucia"-Phantasie!). Alfred Stephani-Darmstadt, der Brahms und Wolf sang, erfreute durch sein warmes, sattes Organ, durch gutes Piano und noblen Vortrag. Im letzten Konzert sang der Chor außer verschiedenen Nummern des „Messias" das doch schon recht veraltete „Loreley"-Finale von Mendelssohn; als Solistin zeigte Else Kettling-Koblenz gute Schule. — Das Ereignis der Saison war zweifellos die Aufführung von Carl Loewes fast verschollenem und nur im Manuskript vorhandenem Oratorium „Hiob" durch den Evangelischen Kirchengesangverein und den Philharmonischen Verein unter Leitung von Prof. Diehl, dem auch das Verdienst der Wiedererweckung des Werkes zukommt. „Hiob" ist zweifellos für die Oratorienliteratur eine Bereicherung, das Werk enthält zahlreiche Stellen blühender Melodik, und gerade durch die Erweiterung des Oratorienstils und die Aufnahme des balladischen Elements zeigt sich der „Hiob" als ein Werk sui generis. Interessant ist die leitmotivische Behandlung; die Rezitative sind geschmackvoll, einige Ensemblenummern sehr dramatisch (vgl. das in der „Musik" Jahrgang IV abgedruckte Quintett mit Chor). Manches ist monoton und veraltet, so daß eine Reihe von Strichen dem Ganzen zweifellos zugute kommt. Chor und Orchester waren gut, von den Solisten: Martha Münch, Luise Klossegk-Müller, A. Jungblut und F. Krauße (alle aus Berlin) war der Tenor Jungblut am besten. Eine Wiederholung zu kleinen Preisen dürfte als endlicher Anfang der Volkskonzerte gelten, einer Einrichtung, die sowohl unserer Stadtverwaltung wie unseren Musikvereinen noch immer fremd ist.

Dr. M. Strauß

WÜRZBURG: Das führende Kunstinstitut Würzburgs, die Königliche Musikschule, erhielt nach dem Hinscheiden Dr. Klieberts eine neue Leitung durch Prof. Meyer-Olbersleben, und die erste Konzertsaison läßt erkennen, daß der alte Glanz des über hundertjährigen Instituts nicht verbleichen wird. Dadurch, daß der neue Vorstand der staatlichen Anstalt auch die Direktion des größten Privatmusikvereins, der „Liedertafel", beibehält, ist eine Personalunion geschaffen, die auch der Königlichen Musikschule durch Verstärkung des Gesangchors Vorteil verschafft. Von den Konzerten sind hervorzuheben das dem Andenken Dr. Klieberts pietätvoll gewidmete erste Konzert mit lauter Kliebertschen Werken, dann eine Wiedergabe von Bruchs „Glocke", die Erstaufführung eines effektvollen „Sonnenhymnus" von Meyer-Olbersleben selbst, endlich ein von der Direktion überaus fleißig vorbereitetes Kirchenkonzert mit Pierné's „Kinderkreuzzug", wobei Prof. Simon Breu den großen Kinderchor mit Geschick leitete. Dr. J. B. Kittel





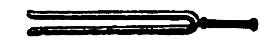
Zur Erinnerung an den 90. Geburtstag (17. Juni) von Charles Gounod, dessen „Faust" der Zahl der Aufführungen nach noch immer an der Spitze des französischen Opernspielplans marschiert und auch im Vaterlande Goethes zu den beliebtesten Repertoirewerken gehört, bringen wir sein Porträt.

Am 31. Juli feierte François Auguste Gevaërt seinen 80. Geburtstag. Während er in seiner belgischen Heimat auch als Komponist eine hochgeachtete Stellung einnimmt (er schrieb eine Reihe Opern, Orchesterstücke, eine Totenmesse, Kantaten, Balladen, Lieder und Chorwerke), ist er bei uns in Deutschland besonders durch seine musikgeschichtlichen und musiktheoretischen Forschungen in weiteren Kreisen bekannt geworden. Von seinen ausgezeichneten Arbeiten auf diesem Gebiete seien hier nur genannt: „Traité' d'instrumentation" (deutsch von Hugo Riemann, Leipzig 1887), „Histoire et théorie de la musique de l'antiquité" (1875—81), „Les origines du chant liturgique" (1890), „La mélopée antique dans le chant de l'église latine" (1895). Ferner veröffentlichte er „Les gloires de l'Italie" (eine Auswahl von weltlichen und kirchlichen Gesangsstücken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts, mit Klavierbegleitung, 1868) und verschiedene andere Schriften. Nach Fétis' Tode (1871) wurde Gevaërt Direktor des Brüsseler Konservatoriums. In dieser Stellung entfaltet er eine reiche Tätigkeit. Ein hervorragendes Verdienst hat er sich um die Popularisierung Bachs in Belgien erworben, dessen Werke er mit Vorliebe zur Aufführung bringt.

Des 70. Geburtstages (18. August) von Angelo Neumann möchten wir an dieser Stelle gleichfalls gedenken. Um die Wagner-Sache hat sich der ausgezeichnete Bühnenleiter seinerzeit besonders durch sein wanderndes Wagner-Theater, mit dem er bis nach Italien zog, verdient gemacht. Unser Porträt ist nach einer Photographie aus dem Künstlerzimmer des Leipziger Stadttheaters gefertigt, an dem der jetzige Leiter des Deutschen Landestheaters in Prag von 1876—1882 als Operndirektor tätig war.

Die beiden nächsten Blätter führen zwei der hervorragendsten ausübenden Künstler unserer Tage im Bilde vor: den Russen Wladimir von Pachmann (geb. 27. Juli 1848), den unübertrefflichen Chopin-Spieler, und den belgischen Geiger Eugène Ysaye (geb. 16. Juli 1858), einen der ersten Meister seines Instruments.

Dem heutigen Heft liegt das Exlibris zum 28. Bande bei.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.



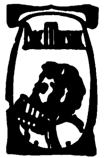


VII. 21

CHARLES FRANÇOIS GOUNOD
⁎ 17. Juni 1818



FRANÇOIS AUGUSTE GEVAËRT
✱ 31. Juli 1828



VII. 21





VII. 21

ANGELO NEUMANN
* 18. August 1838





VII. 21

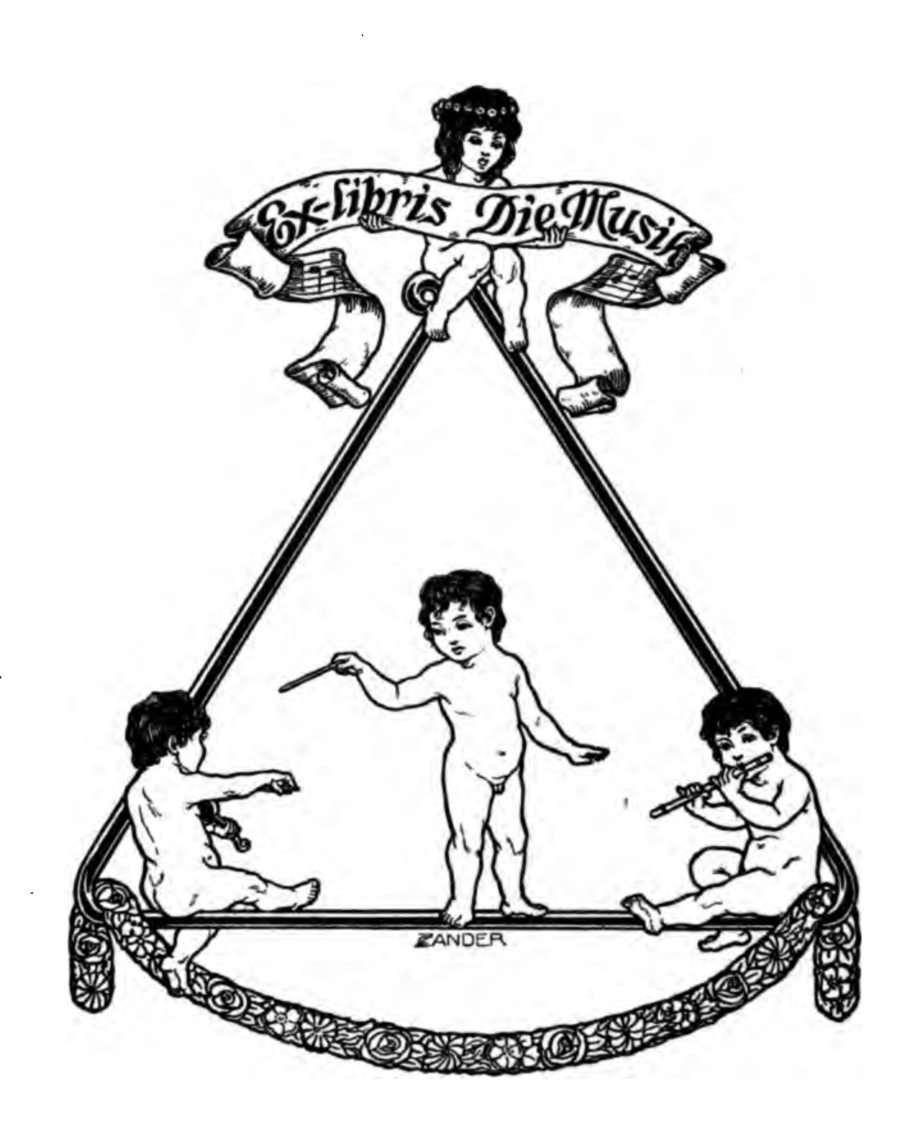
WLADIMIR VON PACHMANN
⁎ 27. Juli 1848





VII. 21

EUGÈNE YSAYE
⁎ 16. Juli 1858



EXLIBRIS
für den 4. Quartalsband des VII. Jahrgangs
Band 28 der MUSIK



DIE MUSIK



MODERNE TONSETZER: HEFT 6

Der größte Lehrer kann dich nicht umgestalten,
Er kann dich befreien; du mußt dich entfalten.

Ernst von Feuchtersleben

Dem guten Geschmack geschieht kein Dienst mit Aufführungen solcher Werke, die nicht als Anfänge eines talentvollen Menschen, sondern als Meisterwerke neben und über die der größten Meister ausposaunt werden.

Joseph Joachim

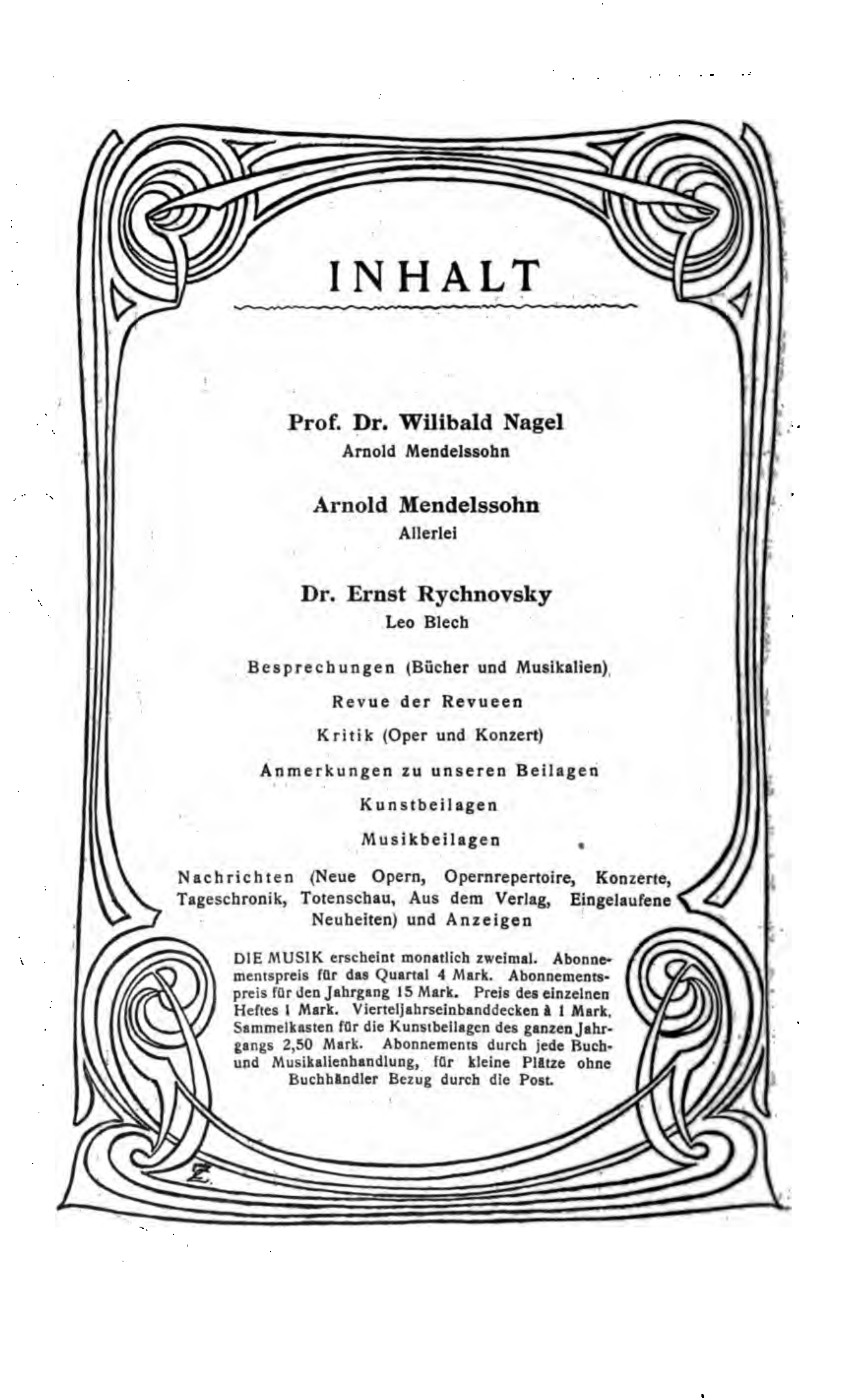
VII. JAHR 1907/1908 HEFT 22

Zweites Augustheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

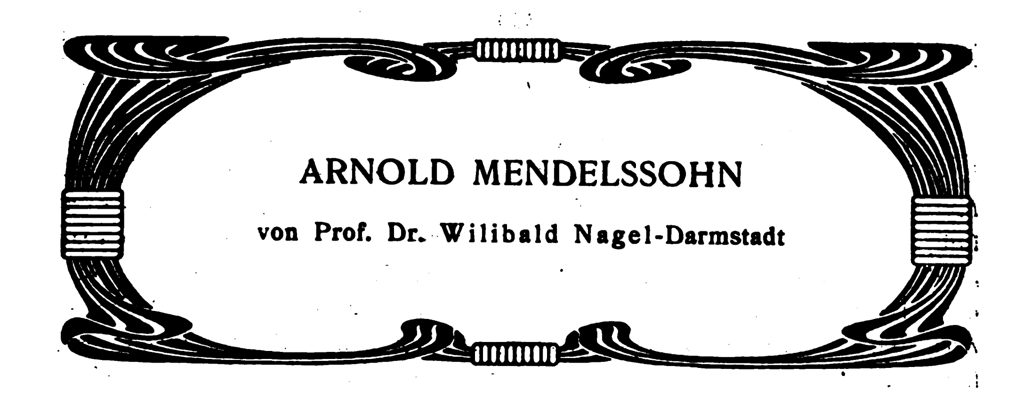
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



ARNOLD MENDELSSOHN

von Prof. Dr. Wilibald Nagel-Darmstadt

Arnold Mendelssohns Familienname ist bekannt genug: Moses Mendelssohn, der Philosoph und Freund Lessings, der wacker gar mancher veralteten Anschauung seiner Zeit und seiner Stammesgenossen entgegen getreten ist, und Felix Mendelssohn-Bartholdy gehören zu seinen Vorfahren. Des heute 52 Jahre zählenden Mannes Leben ist bisher in verhältnismäßig ruhigen Bahnen verlaufen. An Freuden und Leiden hat er wohl ein reichliches Maß erfahren; aber jene haben ihm das ernste Ziel, das er seinem Streben gesteckt, nicht verwirrt, diese ihm die geistige und körperliche Kraft nicht geraubt. So steht er heute vor uns, ein Mann in der Vollkraft der Jahre, trotz mancher humoristischen Klage über die böse Zeit, die auch ihm mitleidlos über das Haupt gefahren ist, eine aufrechte, straffe Gestalt mit energischem und klugem Kopfe, der sich nicht unnötig mit allerhand überflüssigen Dingen quält, aber künstlerische Fragen eingehend erwägt, sich dem Schönen und Großen freudig öffnet, philosophischem Denken sich gerne hingibt und Erholung von schwerer geistiger Arbeit mit Vorliebe bei den erlösenden Geistern tiefen Humores sucht. So steht zu hoffen, daß Mendelssohn noch eine lange Lebens- und Arbeitszeit beschieden ist.

Vor Jahren bat ich ihn einmal, mir einige biographische Notizen über sich zu geben. Sie sind in Riemanns Lexikon übergegangen. Die Art, in der er die Aufgabe erledigte, ist für Mendelssohns Charakterbild bezeichnend: von Beimengung journalistischer Schönheitspflästerchen fand sich keine blasse Spur; kein Weihrauch, kein Selbstlob. Er selbst wertet zwar, und mit Recht, seine Schöpfungen hoch ein und kokettiert nicht mit läppischer Bescheidenheit; aber er hat alles Äußerliche allezeit mit ehrlichem Sinne gehaßt und ist dem widerwärtigen Brimborium, das sich so oft verderblich wie ein Polyp um die Künstler zu schlingen droht, aus dem Wege gegangen, wo immer er nur konnte. Wenn er heute da und dort mit Sängern erscheint, um die von diesen vorgetragenen Lieder zu begleiten, so tut er das sicherlich nicht, um Ehren auf sein Haupt zu sammeln und sich anstaunen zu lassen; er kennt seine Schöpfungen selbst am besten und will sie so vorgeführt wissen, wie er sie empfunden hat.

Diese Ehrlichkeit gegen sich, seine Kunst und andere, die nie in den Wahrheitsfanatismus ausartet, dem Hugo Wolf zuweilen erlag, scheint mir Mendelssohns hervortretendster Charakterzug zu sein. Das ist ein großes Lob, doch sicherlich kein ungerechtes. Gleichwohl liegt darin auch eine gewisse Schwäche seines Wesens angedeutet: Mendelssohn geht von dem einmal als recht erkannten Standpunkte nicht oder nur äußerst schwer ab. Auch da, wo es sich um eigene Werke, die ihm nicht vollwertig erscheinen, handelt. Ein klassisches Beispiel dafür ist eine Klaviersonate, die er allen Bitten zum Trotz in strenger Haft hält. Er ist allem problematischen und dem, was er dafür hält, abhold. Resultate wissenschaftlicher Forschung z. B., die die Aufführung Bachscher oder Händelscher Werke betreffen, selbst zu verwenden, lehnt er ab. Das ist gewiß — die betreffenden Fragen sind ja für den Historiker erledigt — ein Fehler; aber man darf gerade Mendelssohn daraus keinen Strick drehen wollen. Er ist einer der gründlichsten Kenner des großen Thomaner-Kantors und hat, lange bevor Albert Schweitzer ausführlich auf den Dichtermusiker Bach hingewiesen hat, mit anderen an der Verbreitung dieser Auffassung von des Altmeisters Kunst gewirkt. Auch diese Dinge zu bemerken ist für den, der Mendelssohn näher treten will, durchaus nicht unwichtig.

Das Leben

Mendelssohn wurde am 26. Dezember 1855 zu Ratibor a. O. geboren, einer kleinen Stadt, die früher der Hauptort des gleichnamigen Fürstentumes war. Sein Vater, der Maschinenmeister Wilhelm Mendelssohn, war musikalisch begabt; die Mutter, Luise, entstammte der Familie Cauer, aus der Arnold sich die eigene Lebensgefährtin nehmen sollte. Der Knabe erhielt von einem Volksschullehrer Tschech den ersten Musikunterricht. Nachdem er das Gymnasium seiner Vaterstadt bis zum 10. Lebensjahre besucht hatte, siedelte die Familie nach Berlin über, wo Mendelssohn bis zu seinem 16. Jahre blieb.

Kurze Zeit nachdem er in Berlin angelangt war, hatte er (1866) das Unglück, den Vater zu verlieren. Von der preußischen Hauptstadt (Haupt erteilte ihm hier Klavierunterricht) ging es nach Danzig: hier bestand Mendelssohn 1876 das Abiturientenexamen. Der Rat der Verwandten wollte den jungen Mann in gesicherte Bahnen lenken; nicht Musiker, Jurist sollte er werden. So zog er (wohl nicht leichten Herzens, denn in seinem Innern sang und klang es schon damals gar mächtig) dem Süden zu, nach Tübingen, ein Rechtskundiger zu werden. Er ward immatrikuliert; wie viele Kollegien er aber gehört hat, wer weiß es? Sicher ist, daß er weder zu Justinian noch zu irgend welcher anderen rechtswissenschaftlichen Quelle ein dauerndes Verhältnis fand. Was in ihm an Zweifeln gegen d

aufgedrängte Studium entstand, was an Wünschen nach künstlerischem Wirken damals in seiner Brust aufkeimte, das hat er wohl zumeist mit sich selbst ausgemacht und nur in Briefen an die Mutter und den Vormund niedergelegt; es ist bemerkenswert, daß Mendelssohn nur für sich selbst musizierte und keinen Unterricht in der Kunst nahm, ja nicht einmal den Rat des später aus Hugo Wolfs Leben bekannt gewordenen Musikdirektors Kauffmann einholte. Das Sommersemester ging zu Ende, Mendelssohn sagte dem Schwabenlande Ade. Sein Entschluß war gefaßt: er zog nach Berlin, um Musik zu studieren. Vier Jahre lang blieb er hier als Schüler des Institutes für Kirchenmusik und der Meisterschule der Akademie.

Es ist eine ziemlich weit verbreitete Sitte unter den Künstlern (nicht nur unter den Musikern), das, was sie auf den Akademieen für ihr Lebenswerk gewonnen haben, zu unterschätzen. Sie spielen damit die Freiheit ihres künstlerischen Bewußtseins gegen den Zwang der Regel aus. Auch Mendelssohn sagte mir einmal, er habe Schaden durch das akademische Studium erlitten. Er meinte offenbar, durch den regelmäßigen, der Individualität nicht angepaßten Lehrgang sei er in Bahnen, sagen wir: der Nachahmung, gedrängt worden, in denen sein Wunsch, selbst und als Eigener zu schaffen, sich nicht habe erfüllen können. Das ist ganz gewiß richtig. Aber es entsteht doch die Frage: war Mendelssohns Individualität damals schon so entwickelt und gefestigt, daß er in der Tat Eigenes zu geben hatte? und die andere: ist nicht der Beginn eines jeden, auch des größten Künstlers, die Nachahmung des Werkes anderer? und endlich ist auch das die Frage: was hat es Bach, was Beethoven geschadet, das sie an die Arbeit der Vorgänger anknüpften? was Wagner, daß er mit allen seinen Äußerungen als Künstler, als Schriftsteller, als Philosoph an seine Zeit in irgend einer Form gebunden ist? Wer sein Leben lang nicht über das Nachmachen hinaus kommt, der mag als billige Entschuldigung den Einfluß der Schule vorschieben; wer aber selbst etwas geleistet hat, der sollte den Wert der wenn auch trockenen Schulbildung nicht verkennen. Ohne die Akademie wäre Mendelssohn kaum zu Schütz geführt worden, und ob sich ihm Palestrina ohne Grell erschlossen hätte, ist immerhin zu bezweifeln. Daß dieser, der pedantisch-philiströse, wenn auch musikalisch-grundgelehrte Mann, ihm direkt nichts Befriedigendes sagen konnte, erscheint freilich sonnenklar. Wer übrigens einen analogen Fall will, möge an des jüngeren Richard Wagner Verhältnis zum Kontrapunkt, der „Mathematik des Gefühls", denken, das sich in den „Meistersingern" so ganz anders wie in seiner Sturm- und Drangperiode gestaltete. Taubert und Löschhorn, der Klavierkomponist, waren andere Lehrer, von denen Mendelssohn kaum Anregungen erfahren hat. Am meisten werden Kiel und Haupt (der Orgellehrer) auf Mendelssohn eingewirkt haben. Mendelssohns Bachkenntnis ist, wie

wir annehmen dürfen, durch Kiel auf eine gediegene Basis gestellt worden.

1880 schlossen sich die Pforten der Akademie hinter ihm. Die Zeit des Wanderns begann. Fremde Länder und Völker hat er damals nicht kennen gelernt; aber heimische Art ward ihm, der all seine Tage ein rüstiger Wandergesell gewesen ist, doch in einem Teile seiner deutschen Heimat, in der Rheingegend, bekannt. Bonn, Bielefeld, Köln wurden die Stätten seiner ersten Lehrtätigkeit. Von hier aus hat Mendelssohn die Lande ringsum durchquert, das lachende Siebengebirge, das damals noch nicht einer wüsten Bauspekulation zum Opfer gefallen war, die ernste Eifel, das weinfrohe Nahetal. In Kreuznach knüpften sich die Familienbeziehungen zu Cauers an und Maria Cauer ward 1885 Frau Mendelssohn. Diese Wanderfahrten sind auch für den Musiker bedeutsam geworden; seine Vorliebe für urwüchsige Volkskunst hat auf ihnen sicherlich eine gewisse Nahrung empfangen. Auch der Volkssprache ist Mendelssohn gerne nachgegangen. Seine eigene Rede ist gänzlich dialektfrei; wer ihn aber einmal „bönnsch-kölsch" hat reden hören, weiß, mit welch innerster Freudigkeit und welch sicherem Gefühl für das Charakteristische des Dialektes das geschieht.

In Bonn, wo der Künstler von 1880—83 als Organist und Universitätsmusiklehrer wirkte, unterhielt er einen anregenden Verkehr mit dem Cellisten Rendsburg, dem ausgezeichneten Violinspieler O. v. Königslöw († 1898) und dem Historiker J. v. Wasielewski († 1896); doch war wohl der Umgang mit einer Reihe von Professoren der Universität wie mit Lipps und dem Historiker K. G. Lamprecht für seine innere Entwickelung bedeutsamer. Auch mit Köln unterhielt er Beziehungen; Ferdinand Hiller war ihm wohlgesinnt und veröffentlichte eine anerkennende Besprechung der „Abendkantate" in der Kölnischen Zeitung. Dieser Hinweis des am Rheine damals noch fast allgemein maßgebenden Mannes auf den jungen Kunstgenossen mag diesem wohl einigen Nutzen gebracht haben, eine gesicherte Stellung trug er ihm nicht ein.

Die nächste Station auf seiner Lebensbahn war Bielefeld, wo Mendelssohn als Dirigent des Musikvereines und des Männerchores „Arion" sowie als Organist tätig war. Von Wichtigkeit waren diese beiden Jahre deshalb, weil sie den Künstler in die engste Berührung mit der Orchestertechnik brachten. 1885 siedelte der damals 30jährige nach Köln als Lehrer des Konservatoriums über. Er hatte Orgel- und Theorieunterricht zu erteilen. In Köln knüpften sich sehr nahe Beziehungen zu Humperdinck an, die die Bekanntschaft mit dessen Schwager Wette vermittelten. Seine Begegnung mit Hugo Wolf hat Mendelssohn selbst in Decsey's Buch über diesen Künstler beschrieben. Enge freundschaftliche Bande vereinten ihn



mit den beiden Wüllner; man weiß, daß Ludwig seine Kunst nachdrücklich in den Dienst der des Freundes gestellt hat.

Die harte Last, unterrichten zu müssen, drückte Mendelssohn schwer, dessen Arbeitsfähigkeit freilich eine große war. Aber 40 Stunden wöchentlichen Lehrens lassen zuletzt auch den Stärksten müde werden. So ist es kein Wunder, daß er die ihm 1890 gebotene Gelegenheit, als Gymnasiallehrer und Kirchenmusikmeister nach Darmstadt in eine Stellung zu kommen, die ihm ein, wie man so sagt, sorgenfreies Leben und Muße zu eigenem Schaffen bot, mit Freuden ergriff. Hier wirkt er nun seither, lehrt seine Gymnasiasten singen, leitet den Chor der Stadtkirche, hält amtliche Orgelkurse und komponiert. Er ist Professor geworden, wird überall gefeiert, ist aber der einfache Mensch geblieben, der er immer war, ein Mann von vielseitiger Bildung und vornehmem Geschmacke, ein Komponist von Bedeutung und ein Kritiker weniger anderer als vielmehr seiner selbst.

Allgemeine Charakteristik

Es ist nicht unwichtig, die Tonmeister zu kennen, die Mendelssohn obenan stehen. Es sind Schütz, Bach, Beethoven, Schubert, Weber, Richard Wagner und Hugo Wolf. Hors de concours gewissermaßen steht Mozart: ihm galt des Künstlers innige Liebe und Verehrung schon in früher Zeit; und das ist heute noch so. Durch Beethoven wurde Mendelssohn zu Haydn geführt, von dem man nicht immer sagen sollte, er sei ein Komponist für junge Menschen. Zu Haydns Weltanschauung sich durchzuringen ist nicht jedem gegeben; das vermag nur, wem die Natur in froher Geberlaune den Humor zum Begleiter durchs Leben gegeben. Nur der kann ja auch Beethoven voll werten. Zu Schumann hat Mendelssohn nie ein rechtes Verhältnis gefunden; man kann das wohl begreifen: das Halbdunkel in Schumanns Kunst, das Dämmernde, Verträumte ist ebensowenig Mendelssohn zu eigen wie das Stürmisch-Leidenschaftliche, die Form in wilder Hast zersprengende, ebensowenig auch die besondere, zuweilen hanebüchen sich gebende Art von Schumanns manchmal etwas gequältem Humore. Auch Brahms' Kunst ist Mendelssohn nie recht aufgegangen. Ich habe früher einmal gelegentlich bemerkt, vielleicht sei Hugo Wolf an dieser geringen Einschätzung von Brahms nicht ganz unschuldig. Psychologisch ist das in der Tat nicht undenkbar, denn Mendelssohn empfing in Köln von Wolfs suggestiver Art eine bis heute ungeschwächt dauernde Einwirkung. Sie zeigt sich auch in Mendelssohn dem Komponisten zuweilen. Heute freilich doch in geringerem Grade als früher. Auch ist die Erscheinung niemals als Nachahmung zutage getreten, stets nur als Wirken und Empfinden in gleicher Richtung und Stimmungssphäre.

Vor einiger Zeit widersprach mir Mendelssohn einmal recht energisch, als ich ihn mit der Romantik in Verbindung brachte. Ihm ist wohl die besondere Richtung des Lebens, die wir mit diesem Namen verbinden, eine Summe von Problemen und Problematischen, die seinem klaren Sinne, seiner gefesteten Weltanschauung fremd sein müssen. So weit gebe ich ihm unbedingt nach. Und ich empfinde es auch als eine besondere Freude, daß er den extremen Ausläufern der Romantik, wie sie insbesondere die französische Spielart der ganzen Richtung erblühen ließ, fremd gegenübersteht. Gleichwohl besteht zwischen unserem Künstler und der Romantik ein Zusammenhang, wie denn alle Komponisten der Gegenwart von Bedeutung aus ihr irgendwie herausgewachsen sind. Die Stoffwahl seiner Opern bedingt den Zusammenhang nicht oder doch nicht unbedingt; aber auch Mendelssohn verwendet ja die vielen Ausdrucksmittel, die die Romantik, wenn sie sie auch nicht schuf, doch in den Mittelpunkt der kompositorischen Technik stellte, für das gesamte Gebiet seines Schaffens; er hängt an der volkstümlichen Kunst, die in stilisierter Form zuerst durch die Romantik nach langer Pause wieder Bedeutung für das künstlerische Wirken erlangte. Wer die besondere Harmonik der romantischen Kunst kennt, ihr Ziel, die Schranken tonaler Einheit mehr und mehr zu lockern und die Dissonanz als das treibende Element aller harmonischen Verbindung voran zu stellen, der wird weitere Verbindungsfäden zwischen ihr und Mendelssohn leicht selbst aufdecken können.

Daß er, ein Meister des Kontrapunktes, sich gerne auch einmal in strenger polyphoner Arbeit ergeht, spricht nicht gegen das Gesagte; denn auch Bachs Kunst und die seiner Vorgänger wurde ja erst wieder durch eine indirekte Einwirkung der Romantik erschlossen.

Das romantische Ideal freilich ist nicht auch das Mendelssohns; er will und sucht Klarheit; alles Verwaschene und Verschwommene ist ihm ein Greuel; Probleme zu konstruieren, die um jeden Preis, auch um den des Wohlklanges und der Schönheit zu lösen sind, ist ihm versagt. Hat er gelegentlich experimentiert, so war das nur ein kurzes Durchgangsstadium. Ihm ist seine Kunst ein Mittel, innere Erlebnisse und Vorgänge in Tönen widerzuspiegeln, deren Gewandung den reichsten Farbenglanz — dies ist im wesentlichen der romantische Einschlag in seiner Kunst — fordert, deren formale Gliederung jedoch nach den Gesetzen der Musik selbst, nicht nach dem Sinne und der Weise einer anderen Kunst zu geschehen habe.

So besteht ein schroffer Gegensatz zwischen Mendelssohn und Richard Strauß. Bei diesem eine raffiniert ausgebildete Sucht zu experimentieren, ein unstillbarer Trieb, nach neuen Problemen zu bohren und mit Gewalt vom historisch Gewordenen los zu kommen, bei Mendelssohn die Freude am

organischen Musikgestalten, die Ehrfurcht vor dem Werke der Vergangenheit, das sichere Weiterschreiten auf gegebenen Pfaden, die gefestete und wohl begründete Anschauung, daß sich kein dauernder Fortschritt im organischen Leben konstruieren läßt; bei Strauß ein mit glänzenden Mitteln spielender Sinn für Äußerliches, bei Mendelssohn ein tief ins Innere schauender Blick, ein Nachschaffen seiner dichterischen Vorwürfe, das dem Grunde seelischen Mitlebens dieser Vorwürfe entstammt, die äußeren Mittel der Musik, auch soweit sie malender Natur sind, nicht a priori von der Hand weist, sie aber doch nur insoweit verwendet, als sie musikalisch anwendbar sind, d. h. sich durch sich selbst erklären. Philosophische Gedanken, metaphysische Fragen in Musik zu setzen oder irgend welchen Gestalten der Welt- oder Kunstgeschichte zu einem fragwürdigen Tondasein zu verhelfen, vermeidet Mendelssohn; er achtet die Grenzlinien, die die verschiedenen Gebiete menschlicher Geistesarbeit trennen und verwirrt sie nicht gegeneinander, wie das der romantische Gefühlsüberschwang auf Schritt und Tritt zuwege brachte. Ich glaube, daß hierin der Grund liegt, weshalb ihn manche der Ultramodernen nicht recht für voll zu nehmen scheinen. Wir anderen wollen ihm das danken: in der Beschränkung, die sich Mendelssohn auferlegt, hat er sich noch alle Zeit als Meister bewiesen.

Das Wirken

Wer Mendelssohns tonsetzerische Arbeiten übersieht, der wird bemerken, daß er sich nur auf einigen wenigen Gebieten betätigt hat: wir besitzen von ihm keine Symphonieen, keine Kammermusikwerke; auch Orgelkompositionen fehlen befremdlicher Weise. Ihn hat es, von den ersten Versuchen selbstredend abgesehen, von jeher zur Chorkomposition gezogen, und daneben ist ihm das Lied ans Herz gewachsen. Zwei seiner Opern sind erschienen und aufgeführt, eine dritte („Der Minnehof") steht vor ihrer Belebung durch die Mannheimer Bühne. Auch zur Klavierkomposition ist Mendelssohn nur selten gekommen. Seine „Federzeichnungen" sind vortreffliche, kleine Skizzen, die das musikalische Charakterbild einzelner anderer Meister in der Weise Mendelssohns zu geben suchen, ein Unternehmen, das u. a. an Schumann gemahnt, der zuweilen ähnliches versuchte. Auch einzelne Violinstücke (wie das vorgenannte Werk im Dreililienverlage in Berlin erschienen) gibt es, von denen das geistreiche „Scherzo" sich auch im Konzertsaale Anerkennung errungen hat; das andere, „In memoriam", ist zu intim empfunden und offenbar zu sehr an ein besonderes Ereignis gebunden, als daß es allgemeine Beachtung hätte

finden können; das dritte, „Melodie", zeigt eine leicht volkstümliche Gestaltung der Weise und ist sehr hübsch und wirkungsvoll, ohne freilich ein besonderer Treffer zu sein.

Die Chorwerke

Die „Abendkantate" steht zeitlich voran (Bote und Bock, Berlin 1881). Über dem meisterhaft gefügten Werke, das freilich wohl noch manchen Zug der Anempfindung besonders an J. S. Bach, auch vielleicht an Schütz und sogar Mendelssohn-Bartholdy verrät aber doch niemals in direkte Abhängigkeit verfällt, lagert ein hoher Ernst, der sich in edelster Empfindung und herrlich quellender Melodik äußert. Um vieles selbständiger sind die beiden Chorwerke „Auferstehung" (Ries & Erler, Berlin) und „Das Leiden des Herrn" (Leipzig, Rieter-Biedermann). Die Dichtungen sind altdeutsche Volkslieder: „Es gingen drei Fräulein" und „Da Krist, der Herr in den Garten ging". Ein kleines Orchester tritt hier zur Orgel hinzu. Auf geringem Raume zeigt sich eine überraschende Menge feinster Einzelzüge, eine erschöpfende Kleinmalerei, die den Vorzug hat, niemals durch aufdringliche Äußerlichkeit die naive Fassung der Worte zu zerstören. Gerade hier zeigt sich Mendelssohns erstaunliche bildnerische Kraft, mit geringen Mitteln so zu charakterisieren, daß das Erreichte, in sich organisch geschlossen, einen unlösbaren Bund mit der dichterischen Grundlage eingeht. Die „Auferstehung" erschließt sich dem Verständnisse vielleicht nicht so unmittelbar wie das zweite Werk, da sie feiner gezeichnet ist, und die besondere Stimmung nicht mit den gleich starken Mitteln erreicht wird. Das liegt in der Natur der zugrunde gelegten Worte. Jedoch sind auch im „Leiden" diese Mittel durchaus nicht im brutal äußerlichen Sinne verwendet; sie beruhen auf eigentümlicher Rhythmik und der aufs sorgfältigste und feinste abgetönten harmonischen Färbung der gegensätzlichen Abschnitte der Dichtung. Was Mendelssohn hier in der Behandlung der Textworte, z. B. der Stelle: „Die hohen Bäume, die bogen sich" mit der charakteristischen Figur in den Streichinstrumenten erreicht hat, was er weiterhin mit der markigen Wucht der Komposition der Worte: „Die Wolken schrien weh und ach — die Toten kamen all herfür", zuletzt mit dem Gegensatze erschafft: „Sein Seel wird kommen in Himmels Saal", mit dem eine Fülle blendenden Lichtes auf den Zuhörer fällt: das sind Großtaten eines Dichters. Man kann es nie genug betonen, daß es am Ende kein Kunststück ist, mit den hundertfachen Machtmitteln des modernen Orchesterkolorits, mit breiten Chormassen, mit raffiniert konstruierten, sinnlichen Klängen und mit künstlich aufgeputzten, geheimnisvoll eingeführten Absonderlichkeiten auf die große Masse zu wirken. Derlei aber,

was Mendelssohn in diesen beiden Chorwerken geschaffen hat, gelingt nur dem wahrhaft Begnadeten, der alles eitle Blendwerk weit von sich abweist, der, was er schafft, nur aus innerem Schauen und Erleben heraus gestaltet.

Die vierstimmigen Chorsätze auf Dichtungen des Mystikers Angelus Silesius (Joh. Scheffler, 1624—77), von Rieter-Biedermann in Leipzig verlegt, sind überaus geistvolle Arbeiten, die man alle mit demselben Maße von Bewunderung vor dem Können ihres Schöpfers messen wird. Ob mit derselben Liebe ist mir zweifelhaft. Der tiefsinnige Gedankengehalt und die bilderreiche Sprache der Dichtungen haben Mendelssohn hier zu gewissen Kombinationen geführt, bei denen wohl der nachprüfende Verstand, kaum aber, oder doch nicht in gleichem Maße das mitschwingende Gemüt auf seine Rechnung kommt. Die Ausführung der Sätze ist mit mancherlei Schwierigkeiten verbunden, aber gute Solo-Quartette sollten sie sich nicht entgehen lassen. In demselben Verlage erschienen „Fünf geistliche Tonsätze", eines der reifsten Werke des Künstlers, kontrapunktisch reich, aber ohne satztechnische Monstrositäten und voll von Schönheit und warmer Beseelung. Mendelssohn ist's ernst mit seinem Christenglauben, das merkt man aus jeder Zeile, die er für Gottesdienst oder Kirche geschrieben hat: es sind keine Phrasen darin, kein Tongeklingel, alles ist in eine gewisse Herbheit getaucht und ohne reinsinnlich wirkenden Klang, schlicht und einfach im Ausdrucke auch dort, wo Mendelssohn die höchsten Kunstmittel in Anwendung bringt. Das ist eben die Besonderheit seines kirchlichen Stiles, wie sie aus seinem menschlichen Wesen und Empfinden folgert: kein Prunken und Prangen, liebevolles Eindringen in das Wesen der Sachen, sie durchleben und aus der sicheren Beherrschung der Materie heraus das künstlerische Bild formen. Zur Vervollständigung dieser Aufzählung seien noch die Bearbeitungen von Schützschen Werken genannt (Leipzig, Breitkopf und Härtel): die Passionen nach Matthäus (1887) und Johannes (1890); das Weihnachtsoratorium und drei kleine geistliche Konzerte für eine Singstimme und Orgel.

Die weltlichen Chorwerke. An ihrer Spitze steht „Der Hagestolz" für gemischten Chor und Orchester, 1889 bei Schott & Söhne in Mainz herausgegeben. Mendelssohns Humor zeigt sich in diesem überaus graziösen und liebenswürdig-gefälligen Werke, in dem ihm auch nicht eine einzige kleine Pointe entgeht oder misrät, nach der einen Seite hin, die jede burleske und derbe Färbung ausschließt. Aber den Sinn für diese andere hat er offenbar schon frühe gehabt, wie, wenigstens in leichter Andeutung, einige der, wenn ich nicht irre, der Bonner Zeit angehörenden, aber erst vor zwei bis drei Jahren herausgegebenen Männerchöre (Fünf altdeutsche Lieder. Leipzig, Forberg) beweisen. Diese nicht gering ausgeprägte Seite

in Mendelssohns künstlerischem Charakterbilde zeigt sich auf voller Höhe in der 1897 geschriebenen humoristischen Ballade: „Der Schneider in der Hölle"; urwüchsig, derb und burschikos lustig zieht in witzigstem Tone der frische Sang vom Schneider daher, der den Teufeln die Schwänze abschneidet, die Naslöcher zunäht und die Falten ausbügelt. Das ist alles so harmlos derb und bei aller grotesken Komik doch wieder so fein und überlegen, schalkhaft und künstlerisch, daß ich bei dem Werke immer an Wilhelm Busch, den Unvergeßlichen, denken muß: bei beiden Meistern die vollendete Sicherheit der Darstellung, das Ungezwungene, Überzeugende, bei aller Derbheit Harmlose, Frohmachende; ein prächtiger Kern in lustiger, bunter Schale. Wer die große Zahl der drolligen Einzelzüge (die witzigen Einfälle bei den jeweiligen Eintritten der führenden Melodie mit lustigen tonmalerischen Scherzen z. B.) aufzählen wollte, müßte das ganze Werk zitieren.

Dem Jahre 1890 gehört die Komposition der Klopstockschen Ode „Die Frühlingsfeier" an (Berlin, Ries & Erler), einer Hymne für Soli, gemischten Chor und Orchester. Sie ist voll erhabenen Schwunges und vollendeter Plastik mannigfaltigsten Ausdruckes, sorgfältigster Gruppierung und Abgrenzung der verschiedenen Stimmungsmomente, in blühende Orchestergewandung gekleidet und mustergültig, wie alle Arbeiten des Künstlers, in sprachlicher Hinsicht behandelt. Kleine, bei Hug in Leipzig-Zürich veröffentlichte, gemischte Chöre tragen zu Mendelssohns Künstlerbilde wesentlich neue Züge nicht bei, es sei denn, daß man in ihnen das ja allerdings auch in anderen Werken zutage tretende volkstümliche Element in der musikalischen Diktion bemerken wolle. Dasselbe ist im großen und ganzen von den Männerchören zu sagen, deren einige Gelegenheitsarbeiten (im nicht Goetheschen Sinne des Wortes) sind. Andere freilich, so der „Festgesang", zur Einweihung des Darmstädter Goethe-Denkmals geschrieben, eine aus der sicheren Kenntnis des Geistes des 18. Jahrhunderts geborene Schöpfung, haben dauernden Wert, obwohl auch sie nicht zu Mendelssohns besten Werken gehören.

Neuerdings ist sein Name durch die große Chorschöpfung des „Paria" in weite Kreise getragen worden. Wo man das inhaltsschwere Werk auch aufführt, es findet lebhafte Teilnahme. Wäre das ein untrügliches Zeichen des Verstehens, so könnte es nur erfreuen. Ich glaube nicht daran; die Mode mag mitsprechen, vielleicht auch das Exotische des Vorwurfes, seine geheimnisvolle Fassung in Goethes herrlichen Balladen. Ob sie vor Mendelssohn komponiert wurden, ob sie in irgendeiner Beziehung zu den „Paria"-Opern stehen, die im Laufe des 19. Jahrhunderts aufgeführt wurden, kann ich nicht sagen. Es ist überaus schwer, über das Werk ein kurzes und erschöpfendes Wort zu sagen, so voll staunenswerter charakteristischer

Kraft des Ausdruckes, so voll wundersam gefügter Arbeit, so reich an fesselnden Einzelheiten ist es. Wäre Mendelssohn je willenlos in den Bahnen der Romantiker gegangen, so würde er wohl hier dem Versuche erlegen sein, uns in „indischer" Gewandung oder einem Surrogate dafür zu kommen. Er hat uns einen Effekt dieser Art glücklicherweise erspart und sich mit einer zwar allgemeineren, in diesem Falle aber tieferen Charakteristik der Träger der Vorgänge und dieser selbst begnügt, indem er den einzelnen Abschnitten je eine besondere Grundfärbung, besondere Motive, besondere thematische Arbeit und besondere Instrumentation unterlegte. Diese allgemein menschliche Charakteristik des Paria, der schönen Frau des hohen Bramen usw. gibt sich mit überzeugender Bestimmtheit, verzichtet aber auf jeden realistisch greifbaren Zug und hält sich stets in den Grenzen höchster musikalischer Schönheit. Den Grundlinien der Gesamtcharakteristik der verschiedenen Abschnitte des Werkes, in dessen Verlaufe sich gewaltige Gegensätze gegeneinander türmen und die mannigfaltigsten Stimmungen angesprochen werden, müssen sich die einzelnen Charakterisierungsmomente unterordnen, so daß nirgendswo ein Auseinanderfallen der Stimmungskreise zu bemerken ist, wie das so oft in modernen Schöpfungen geschieht, die den überlieferten formalen Aufbau preisgeben. So ist im „Paria" denn trotz des vielen Geschehens und seiner musikalischen Nachbildung eine wunderbare Geschlossenheit der psychischen Entwickelung des Ganzen zu bemerken, und das, trotzdem ja auch hier die Musik ihre besondere Form aus der Anlage der Dichtung herleitet.

Wer einmal in späterer Zeit Mendelssohns Wirken ausführlich darzustellen berufen sein wird, der wird an der „Legende", dem zweiten Teile des „Paria", gut nachweisen können (andere derartige Dinge bieten z. B. die Lieder), wie da romantische Einflüsse fortleben: in dem Bestreben, im Beginne der Legende der Tonalität des Satzes (Des-dur) möglichst aus dem Wege zu gehen. Die unbegleitete Violinmelodie kündet offenbar den Weg der zum heiligen Wasser wandelnden Frau. Aber offenbar diesen nicht allein, denn für die musikalische Darstellung eines einfachen Ganges ist das Gebilde viel zu kompliziert. Diese Absichtlichkeit, mit der die Tonalität umgangen wird, die großen Intervallschritte mit allerlei Überraschungen deuten ohne Zweifel auf das legendäre und wunderbare Element der Erzählung hin, auch wohl auf die im Dämmergrauen des Morgens verschwimmende phantastische Szenerie. So hätten wir also hier unter anderem auch die spezifisch romantische Hinwendung zum Wunderbaren; sie hat zwar schon die Klassik für die Kunst auch der Bühne reklamiert (neben anderen Schiller), aber erst die Romantik hat sie zu einem wesentlichen Punkte der künstlerischen Darstellung gemacht. Eine Analyse des Werkes würde den zur

Verfügung stehenden Raum um ein Beträchtliches überschreiten. Begnügen wir uns mit diesen kurzen Hinweisen.[1])

Die Lieder

Man hat gar manchem unserer modernen Lyriker schon den Vorwurf gemacht, sein Schaffen sei ausschließlich oder doch vorwiegend reflektierender Art und entbehre der unmittelbaren Empfindung. Es ist allerdings eine unbestreitbare Tatsache, daß im deutschen Liede, seit es den Kinderschuhen, die es noch im 18. Jahrhundert trug, entwachsen ist, allmählich eine Verschiebung des Schwerpunktes eingetreten ist: über die Melodie als ein in sich geschlossenes Ganzes begann nach und nach das umkleidende, weniger begleitende als erklärende und malende Beiwerk allmählich mehr und mehr zu wachsen und zu wuchern; so herrschte vielfach im „Liede" nur noch das wie zufällig in Tönen erscheinende Wort des Dichters in Verbindung mit der das psychologische erklärenden und malerische Momente bietenden „Begleitung", der konsequenter Weise diese Bezeichnung hätte genommen werden müssen, zum Teil auch genommen wurde. Große Meister haben allerdings den nötigen Ausgleich gefunden; sie wußten nicht nur das Beiwerk fesselnd und erschöpfend deutlich, d. h. also malend und erklärend (wo nötig) zu gestalten, sie gönnten auch der „Melodie" ihre Rechte. Schon in der Zeit des Überganges von der klassischen zur romantischen Periode war das Lied so gestaltet, daß je nach Art des Dichterwortes die Melodik der Singstimme entweder nach einer freien, deklamatorisch gefügten oder nach einer geschlossenen Form überwog. Das ist bei Schubert wenigstens zuweilen der Fall, weniger bei Schumann, noch weniger bei Brahms, bei denen das Deklamatorische mehr und mehr in den Hintergrund trat. Es ist die ganze Frage, wie der Historiker weiß, ein Jahrhunderte alter Kampf, der da um das Verhältnis von Wort und Ton geführt wurde. Bei Wolf spitzte er sich abermals zu. Aber auch Wolfs Weisen und ihre instrumentale Umkleidung zeigen den alten Zwiespalt. Mendelssohn wandelt seinerseits durchaus in den gegebenen Bahnen. Aber ihn mag öfter das Gerede von fehlender Melodie in seinen Gesängen getroffen haben, und so ist er vielleicht, wie man wohl meinen könnte, durch ein rein äußeres Moment dazu geführt worden, breit angelegte Melodieen im alten Sinne zu schreiben, Melodieen freilich, denen eine in moderner Auffassung (modern im Sinne Schuberts und seiner Nachfolger) gestaltete Begleitung nicht fehlt. Ich glaube indessen an eine solche Beeinflussung Mendelssohns

---

[1]) Nach Abfassung dieser Zeilen bemerkt mir Mendelssohn in einer Zuschrift: „. . . habe mir bei dem Violin-Unisono vorgestellt, wie die Frau bei grauendem Morgen in die Tropenwelt hinaustritt; hoher Himmel, seltsame Pflanzen, worauf der Blick vom Schweifen ins eigene Innere zurückkehrt". Was hätte ein à tout prix Neuromantiker aus solchen Vorstellungen heraus wohl geformt?!

nicht. Es ist eine auffallende Erscheinung, über die man nicht hinweg kommt, daß, wenn sich auch in seinen Liedern zwei Formtypen in der oben berührten Art gegenüber stehen, doch die Lieder mit großzügigen, breit strömenden Kantilenen in den letzten Jahren die Oberhand gewonnen zu haben scheinen.

Nicht als eine Besonderheit wird man an Mendelssohns Liedern die Sicherheit hervorheben dürfen, mit der er die Grundstimmung in seinen Gesängen thematisch und koloristisch (das Wort hier nur im Sinne reicher und voller Harmonik gebraucht) zu treffen weiß. Sie beherrscht seine Schöpfung, ohne daß die Mittel zum Charakterisieren einzelner Momente verbannt und ausgeschlossen würden. Auch sie hat er in größter Fülle und Abwechselung zur Verfügung und, von nur ganz wenigen Fällen abgesehen, in denen meines Erachtens zu vielerlei aufgewendet ist, überwuchern sie die angeschlagene Grundstimmung nicht. Ein Beispiel jener Art: die an sich witzige Vertonung von Gottfried Kellers fröhlichem Gedichte „Der Chapeau". Hier ist so viel einzelnes, freilich immer mit Humor, charakterisiert worden, daß nicht nur die Pointe schließlich einigen Schaden erleidet, daß vielmehr auch der angeschlagene Grundton sich im Verlaufe des Stückes etwas verflüchtigt: aus der Sphäre harmlosen Scherzes gerät das Ganze in einen ziemlich breiten und von pathetischem Ernste nicht freien Ton, und die Andeutung, die der Lyrik genügen sollte, wird der episch breiten Schilderung angenähert. Aber was will das im Grunde besagen? Manchen wird derlei überdies nicht als störend erscheinen und außerdem handelt es sich dabei nur um ganz wenige Fälle.

Ich sagte schon, daß, wenn ich die Sachlage recht übersehe, Mendelssohns Lied in der letzten Zeit mehr und mehr zum „Melodischen" zurückgekehrt ist. Das scheint mir bei einem Manne von der Stärke seines Empfindungsvermögens und seiner inneren Schauenskraft kein Wunder zu sein. Endlich mußte doch wieder einmal einer kommen, der die in der Komposition unserer Zeit fast ganz gegeneinander verschobenen Grenzen zwischen Lyrik und Epik wieder herstellte.

Die wertvollen Lieder des Tondichters hier einzeln aufzuzählen, vermag ich nicht. Wer erkennen will, wie ihm das Höchste an melodischer Charakteristik, Schönheit und harmonischem Maße mühelos zufließt, der singe z. B. No. 41 und 42 aus der dritten Folge der Lieder und Gesänge (Verlag von Ries & Erler), oder sein Lied nach Goethes ewig herrlichem „Nachtgesang", oder die Komposition von L. Du Bois Reymond's: „O Welt, du gibst mir Schauer und Wonnen", eines Gedichtes, das einen Lieblingsgedanken Kellers nicht ungeschickt paraphrasiert: dort ein Zusammenweben verschiedener Elemente zu einem unendlich fein gestalteten, von tiefstem Stimmungszauber erfüllten einheitlichen Gebilde, hier die wahrhaft erhabene

Hymne einer in leuchtendem Glanze sich aufschwingenden Melodie zu einer gleichmäßig fortgeführten akkordischen Bewegung, die nicht malt, nur harmonisch stützt. Wer derlei Wundervolles schaffen kann, ist ein Meister ersten Ranges, dem wir zum Genuße berufenen Menschen für solche Gaben Dank schuldig sind.

Diese Lieder wird man dereinst ausdeuten müssen, wenn es einmal gilt, in eingehender Weise die Summe von Mendelssohns Künstlerart zu ziehen und zu begründen. Innigkeit, Wahrheit und Reinheit des Empfindens, Tiefe und Reichtum der Gedanken, eine große Fülle der Gestaltungskraft ward ihm zu Teil und — nicht die geringste der Gaben — trotz aller Liebe zu ernsten Dingen eine echte, hohe Weltfreudigkeit, das Wort im Sinne unseres Meisters Gottfried von Zürich genommen. Der glänzende Beherrscher der Form und des Kontrapunktes, der jeder Stimmung den entsprechenden Ausdruck zu geben weiß, verleugnet sich nirgendwo in den Liedern; charakteristisch ist aber auch hier ebenso wie die Wahl der Mittel das Maßhalten mit ihnen, ihr Unterordnen unter den höheren Zweck der organischen Einheitlichkeit eines Werkes. So scheidet Mendelssohn auch in seiner Lyrik einzelne realistische Darstellungsmittel (vgl. „Unkenlied", „Tanz unter der Linde", bei dem C. M. v. Weber in etwas vorbildlich war usw.) nicht aus, aber sie sind nicht als Pointe anzusprechen, nicht als Endzweck, sie sind ein Mittel des Gestaltens neben anderen. Eine Anzahl der Lieder ist durch die Volkskunst befruchtet worden, ohne daß man dabei von stilisierten Volksliedern sprechen könnte. Zu diesen schönen und lieben Weisen gehören: „Das bucklichte Männlein", „Ein altes Liebesliedchen", „Gotteskind" u. a. m. Mendelssohn macht in ihnen und anderen Gesängen auch wohl einmal von gewissen konventionellen Figuren Gebrauch. Gott sei Dank! Er ist eben nicht originalitätswütig und weiß, daß von solchen geringfügigen Kleinigkeiten Wert oder Unwert der Dinge nicht abhängt.

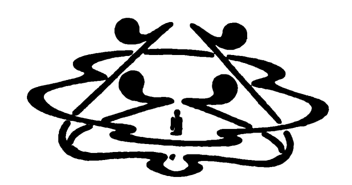
So knüpft also der Liedkomponist Mendelssohn da wieder an, wo das Lied der Deutschen sein Bestes, Reifstes und Schönstes fand; die durch Berlioz-Liszt und die Neoromantik bedingte Abweichung von diesem Wege, auf der Liszts Wort-Tongebilde liegt, das sich Lied wähnt, aber über hier etwas dramatisch, dort etwas episch gestaltete Partieen mit kleinen lyrischen Einschlägen nicht hinauskommt, hat Mendelssohn nie mitgemacht. Er fand über Schubert und Hugo Wolf den sicheren Pfad. Mendelssohn ist eben in ausgeprägter Weise Lyriker, und zwar ein Lyriker von ursprünglicher Ausdruckskraft.

Die Opern

Die Opern würden eine ausführliche Darlegung rechtfertigen; sie läßt sich an dieser Stelle nicht geben. Mendelssohn veröffentlichte bisher

„Elsi die seltsame Magd“ und „Der Bärenhäuter“. Beide Werke sind von H. Wette gedichtet. Die äußere Geschichte der zweiten Oper ist bekannt; sie bildet kein Ruhmesblatt für die deutsche Bühne, die alle Veranlassung hätte, sich Mendelssohns anzunehmen. Aber es ist nun in Deutschland einmal so: die Fürsten lieben in ihrer übergroßen Mehrzahl das ausländische Produkt, und das Publikum insgesamt liebt trotz allen chauvinistischen Geschwätzes und trotz Wagner den internationalen Schund. In den beiden Opern steckt ein großer Reichtum schönster und charaktervoller Musik; lyrische Stücke allerersten Ranges sind darin; nirgendwo wird der Hörer mit Banalitäten, abgebrauchten oder gesuchten Effekten und Spielereien abgefunden. Zeichnung und Kolorit sind vortrefflich. Aber eines fehlt, wenn auch nicht durchaus: der spezifisch dramatische Nerv. Ich spreche das als meine bescheidene Meinung aus, die Begründung einer anderen Gelegenheit überlassend. Doch mag diese Ansicht die des Theoretikers sein, der die Werke nur vom Auszuge her kennt. Hat einmal der öde Schwindel, der die Bühne der Gegenwart wieder einmal beherrscht, abgewirtschaftet, so kommt wohl auch Mendelssohns, des Opernkomponisten, Tag. Vielleicht zeigt er mir, daß ich Unrecht habe.

Sei dem, wie immer. Mendelssohn hat bewiesen, daß in ihm eine wahrhaft schöpferische Kraft steckt. Wer sich seinen Werken hingibt, der wird das geradsinnige tiefe Empfinden des Künstlers, seine reiche Phantasie, sein mächtiges, niemals utopistisches Wollen und sein gewaltiges Können, seine geistvolle Gestaltungskraft, seinen Witz und seinen tiefgründigen Humor bewundern lernen und den Mann selbst lieb gewinnen. Das ist eine Prophezeiung, für die ich gerne die Verantwortung übernehme. Und auch für eine andere noch: daß der Künstler nicht nur für heute geschaffen hat. Der Blick der Zeit ist durch allerlei Trübsal und Nebel im sozialen wie im künstlerischen Leben getrübt. Aber einmal wird's ja wohl wieder hell werden. Und wenn sich die Menschen der Ewigkeitswerte in der Kunst wieder mehr bewußt geworden sind, dann wird, dessen bin ich gewiß, auch Mendelssohn allgemein unter denen genannt werden, denen mancher glücklichen Stunde Hand eine Fülle reiner und beglückender Kunst uns zu dauerndem Genusse schenkte.



Vor einiger Zeit widersprach mir Mendelssohn einmal recht energisch, als ich ihn mit der Romantik in Verbindung brachte. Ihm ist wohl die besondere Richtung des Lebens, die wir mit diesem Namen verbinden, eine Summe von Problemen und Problematischen, die seinem klaren Sinne, seiner gefesteten Weltanschauung fremd sein müssen. So weit gebe ich ihm unbedingt nach. Und ich empfinde es auch als eine besondere Freude, daß er den extremen Ausläufern der Romantik, wie sie insbesondere die französische Spielart der ganzen Richtung erblühen ließ, fremd gegenübersteht. Gleichwohl besteht zwischen unserem Künstler und der Romantik ein Zusammenhang, wie denn alle Komponisten der Gegenwart von Bedeutung aus ihr irgendwie herausgewachsen sind. Die Stoffwahl seiner Opern bedingt den Zusammenhang nicht oder doch nicht unbedingt; aber auch Mendelssohn verwendet ja die vielen Ausdrucksmittel, die die Romantik, wenn sie sie auch nicht schuf, doch in den Mittelpunkt der kompositorischen Technik stellte, für das gesamte Gebiet seines Schaffens; er hängt an der volkstümlichen Kunst, die in stilisierter Form zuerst durch die Romantik nach langer Pause wieder Bedeutung für das künstlerische Wirken erlangte. Wer die besondere Harmonik der romantischen Kunst kennt, ihr Ziel, die Schranken tonaler Einheit mehr und mehr zu lockern und die Dissonanz als das treibende Element aller harmonischen Verbindung voran zu stellen, der wird weitere Verbindungsfäden zwischen ihr und Mendelssohn leicht selbst aufdecken können.

Daß er, ein Meister des Kontrapunktes, sich gerne auch einmal in strenger polyphoner Arbeit ergeht, spricht nicht gegen das Gesagte; denn auch Bachs Kunst und die seiner Vorgänger wurde ja erst wieder durch eine indirekte Einwirkung der Romantik erschlossen.

Das romantische Ideal freilich ist nicht auch das Mendelssohns; er will und sucht Klarheit; alles Verwaschene und Verschwommene ist ihm ein Greuel; Probleme zu konstruieren, die um jeden Preis, auch um den des Wohlklanges und der Schönheit zu lösen sind, ist ihm versagt. Hat er gelegentlich experimentiert, so war das nur ein kurzes Durchgangsstadium. Ihm ist seine Kunst ein Mittel, innere Erlebnisse und Vorgänge in Tönen widerzuspiegeln, deren Gewandung den reichsten Farbenglanz — dies ist im wesentlichen der romantische Einschlag in seiner Kunst — fordert, deren formale Gliederung jedoch nach den Gesetzen der Musik selbst, nicht nach dem Sinne und der Weise einer anderen Kunst zu geschehen habe.

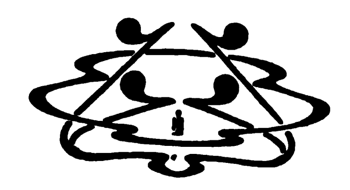
So besteht ein schroffer Gegensatz zwischen Mendelssohn und Richard Strauß. Bei diesem eine raffiniert ausgebildete Sucht zu experimentieren, ein unstillbarer Trieb, nach neuen Problemen zu bohren und mit Gewalt vom historisch Gewordenen los zu kommen, bei Mendelssohn die Freude am





„Elsi die seltsame Magd“ und „Der Bärenhäuter“. Beide Werke sind von H. Wette gedichtet. Die äußere Geschichte der zweiten Oper ist bekannt; sie bildet kein Ruhmesblatt für die deutsche Bühne, die alle Veranlassung hätte, sich Mendelssohns anzunehmen. Aber es ist nun in Deutschland einmal so: die Fürsten lieben in ihrer übergroßen Mehrzahl das ausländische Produkt, und das Publikum insgesamt liebt trotz allen chauvinistischen Geschwätzes und trotz Wagner den internationalen Schund. In den beiden Opern steckt ein großer Reichtum schönster und charaktervoller Musik; lyrische Stücke allerersten Ranges sind darin; nirgendwo wird der Hörer mit Banalitäten, abgebrauchten oder gesuchten Effekten und Spielereien abgefunden. Zeichnung und Kolorit sind vortrefflich. Aber eines fehlt, wenn auch nicht durchaus: der spezifisch dramatische Nerv. Ich spreche das als meine bescheidene Meinung aus, die Begründung einer anderen Gelegenheit überlassend. Doch mag diese Ansicht die des Theoretikers sein, der die Werke nur vom Auszuge her kennt. Hat einmal der öde Schwindel, der die Bühne der Gegenwart wieder einmal beherrscht, abgewirtschaftet, so kommt wohl auch Mendelssohns, des Opernkomponisten, Tag. Vielleicht zeigt er mir, daß ich Unrecht habe.

Sei dem, wie immer. Mendelssohn hat bewiesen, daß in ihm eine wahrhaft schöpferische Kraft steckt. Wer sich seinen Werken hingibt, der wird das geradsinnige tiefe Empfinden des Künstlers, seine reiche Phantasie, sein mächtiges, niemals utopistisches Wollen und sein gewaltiges Können, seine geistvolle Gestaltungskraft, seinen Witz und seinen tiefgründigen Humor bewundern lernen und den Mann selbst lieb gewinnen. Das ist eine Prophezeiung, für die ich gerne die Verantwortung übernehme. Und auch für eine andere noch: daß der Künstler nicht nur für heute geschaffen hat. Der Blick der Zeit ist durch allerlei Trübsal und Nebel im sozialen wie im künstlerischen Leben getrübt. Aber einmal wird's ja wohl wieder hell werden. Und wenn sich die Menschen der Ewigkeitswerte in der Kunst wieder mehr bewußt geworden sind, dann wird, dessen bin ich gewiß, auch Mendelssohn allgemein unter denen genannt werden, denen mancher glücklichen Stunde Hand eine Fülle reiner und beglückender Kunst uns zu dauerndem Genusse schenkte.





ALLERLEI

von Arnold Mendelssohn-Darmstadt

In jeder Erkenntnis, sofern sie nicht rein formaler Art ist, bleibt ein ungelöster Rest; und die Unterscheidungen des Denkens sind gegenüber dem Lebendigen in Natur und Kunst unwahr, weil dieses stets übergängig und komplett ist.

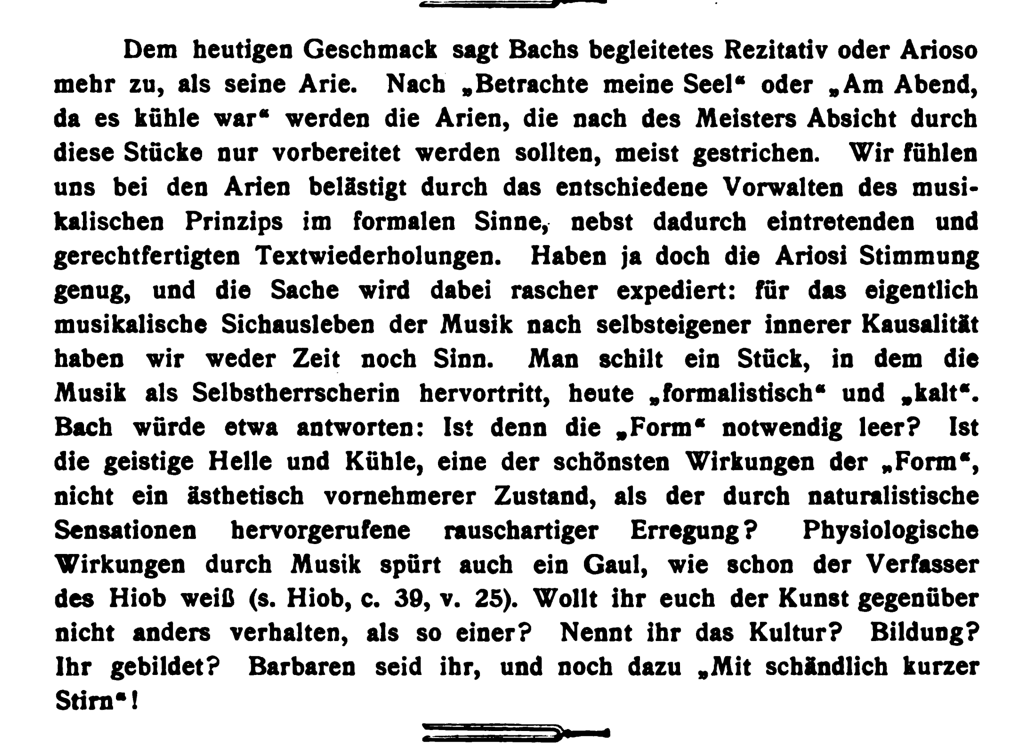
Mir scheint, daß in bezug auf sogenannte Tonmalerei Unterschiede zu machen sind. Musikalische Nachahmung von speziellen Gehörseindrücken fällt oft ins Läppische; so wenn Haydn das Rind oder den Löwen sich musikalisch vernehmen läßt; oder wenn Beethoven sein Vogelterzett in der „Pastorale" anstimmt. Besser steht es schon mit der musikalischen Nachbildung unbestimmter Geräusche, wie die vom Wasser und Wind. Sehr reizvoll aber sind für mich diejenigen Tonmalereien, in denen Gesichtseindrücke durch analoge Formen in der Musik ihr Symbol finden: Sonnenaufgang, die wogende Saat, ja, das Kriechen des Gewürms. Wie kommt das? Ich glaube, die Ursache der Erscheinung liegt in der fast völligen Idealität der musikalischen Kunst. Will diese eine Verbindung mit der realen Welt eingehen, so muß mindestens eine Art *μετάβασις εἰς ἄλλο γένος* stattfinden, wenn die Musik der Realität gegattet sich nicht ausnehmen soll wie Titania in den Armen des Esels Zettel.

Originell besagt etwas anderes als kurios; doch wird oft dem bloß Kuriosen in der Musik der hohe Ehrenname „originell" zuteil. Es kann aber ein Tongebilde sehr apart und kurios, und doch ganz äußerlich konzipiert und ganz äußerlich wirksam, also sehr wenig originell sein. Und umgekehrt braucht eine sehr originelle, d. h. aus ursprünglicher Tiefe des Innern geschöpfte, Musik äußerlich gar nichts Absonderliches zu haben.

Eigentlich sollte der Künstler nur nach Originalität, d. h. nach Wahrheit und Innigkeit, streben; doch hat auch die Bemühung um das Kurios-

eine Vision, daher auch sein Produkt die Phantasie des Hörers nach der visionären Seite hin anregt, so daß charakteristisch scharf umschriebene Gestalten und leuchtende Farben dem innern Auge erscheinen; der bloße Gefühlsmusiker fühlt und hört, sieht aber nicht, oder nur unbestimmt, daher dem Hörer keine oder nur verschwommene Bilder bei seiner Musik erscheinen. Sehr ausgeprägte Exemplare der einen Gruppe können solche der andern nicht leiden. Die Augenmusiker scheinen den anderen kalt, verstandesmäßig, reflektiert; diese jenen verschwommen, matt und trübe.

Man weiß von der heftigen Abneigung Wolfs gegen Brahmssche Musik.



Dem heutigen Geschmack sagt Bachs begleitetes Rezitativ oder Arioso mehr zu, als seine Arie. Nach „Betrachte meine Seel" oder „Am Abend, da es kühle war" werden die Arien, die nach des Meisters Absicht durch diese Stücke nur vorbereitet werden sollten, meist gestrichen. Wir fühlen uns bei den Arien belästigt durch das entschiedene Vorwalten des musikalischen Prinzips im formalen Sinne, nebst dadurch eintretenden und gerechtfertigten Textwiederholungen. Haben ja doch die Ariosi Stimmung genug, und die Sache wird dabei rascher expediert: für das eigentlich musikalische Sichausleben der Musik nach selbsteigener innerer Kausalität haben wir weder Zeit noch Sinn. Man schilt ein Stück, in dem die Musik als Selbstherrscherin hervortritt, heute „formalistisch" und „kalt". Bach würde etwa antworten: Ist denn die „Form" notwendig leer? Ist die geistige Helle und Kühle, eine der schönsten Wirkungen der „Form", nicht ein ästhetisch vornehmerer Zustand, als der durch naturalistische Sensationen hervorgerufene rauschartiger Erregung? Physiologische Wirkungen durch Musik spürt auch ein Gaul, wie schon der Verfasser des Hiob weiß (s. Hiob, c. 39, v. 25). Wollt ihr euch der Kunst gegenüber nicht anders verhalten, als so einer? Nennt ihr das Kultur? Bildung? Ihr gebildet? Barbaren seid ihr, und noch dazu „Mit schändlich kurzer Stirn"!

C-dur. Daß die Tonarten sich im Charakter unterscheiden, kann bestritten werden; denn Empfindungsdifferenzen können niemandem andemonstriert werden. Seine Richtigkeit hat es aber damit; das beweist die Abneigung jedes feinhörigen Musikers gegen Transpositionen; desgleichen die Übereinstimmung der Meister in der Verwendung der Tonarten zum Zweck der Charakteristik. Der Grund der Erscheinung liegt meines Erachtens in der verschiedenen verwandtschaftlichen Beziehung der Tonarten zur Normaltonart C-dur. G-dur hat dadurch sozusagen absoluten Ober-

dominantcharakter, F-dur absoluten Unterdominantcharakter. In D-dur ist der Oberdominantcharakter potenziert, desgleichen in B-dur der Unterdominantcharakter, u.s.f.; daher endlich, wo sich die zwei Reihen in der temperierten Stimmung begegnen, Ges-dur (dumpf, weich, dunkel) und Fis-dur (gereizt, hell, scharf) den größten Gegensatz des Charakters haben; in der Idee; trotz der Identität der Tonhöhe.

Warum ist aber C-dur Normaltonart? Vielleicht ist der Grund nur Gewohnheit. Unsere Tasteninstrumente stehen in C-dur; denn sie stellen die dieser Leiter fremden Tasten außer der Reihe. Auch das Streichquartett steht durch die tiefsten Saiten von Cello und Bratsche auf C. Endlich sieht sogar die Notenschrift C-dur als normal an, da sie die dieser Leiter fremden Töne durch besondere Zeichen ♯ und ♭ hervorhebt. Seit wann besteht diese Bevorzugung von C-dur? Was war ihre Ursache?

Das sollen uns die Musikgelehrten erzählen.



eine Vision, daher auch sein Produkt die Phantasie des Hörers nach der visionären Seite hin anregt, so daß charakteristisch scharf umschriebene Gestalten und leuchtende Farben dem innern Auge erscheinen; der bloße Gefühlsmusiker fühlt und hört, sieht aber nicht, oder nur unbestimmt, daher dem Hörer keine oder nur verschwommene Bilder bei seiner Musik erscheinen. Sehr ausgeprägte Exemplare der einen Gruppe können solche der andern nicht leiden. Die Augenmusiker scheinen den anderen kalt, verstandesmäßig, reflektiert; diese jenen verschwommen, matt und trübe.

Man weiß von der heftigen Abneigung Wolfs gegen Brahmssche Musik.

Dem heutigen Geschmack sagt Bachs begleitetes Rezitativ oder Arioso mehr zu, als seine Arie. Nach „Betrachte meine Seel" oder „Am Abend, da es kühle war" werden die Arien, die nach des Meisters Absicht durch diese Stücke nur vorbereitet werden sollten, meist gestrichen. Wir fühlen uns bei den Arien belästigt durch das entschiedene Vorwalten des musikalischen Prinzips im formalen Sinne, nebst dadurch eintretenden und gerechtfertigten Textwiederholungen. Haben ja doch die Ariosi Stimmung genug, und die Sache wird dabei rascher expediert: für das eigentlich musikalische Sichausleben der Musik nach selbsteigener innerer Kausalität haben wir weder Zeit noch Sinn. Man schilt ein Stück, in dem die Musik als Selbstherrscherin hervortritt, heute „formalistisch" und „kalt". Bach würde etwa antworten: Ist denn die „Form" notwendig leer? Ist die geistige Helle und Kühle, eine der schönsten Wirkungen der „Form", nicht ein ästhetisch vornehmerer Zustand, als der durch naturalistische Sensationen hervorgerufene rauschartiger Erregung? Physiologische Wirkungen durch Musik spürt auch ein Gaul, wie schon der Verfasser des Hiob weiß (s. Hiob, c. 39, v. 25). Wollt ihr euch der Kunst gegenüber nicht anders verhalten, als so einer? Nennt ihr das Kultur? Bildung? Ihr gebildet? Barbaren seid ihr, und noch dazu „Mit schändlich kurzer Stirn"!

C-dur. Daß die Tonarten sich im Charakter unterscheiden, kann bestritten werden; denn Empfindungsdifferenzen können niemandem andemonstriert werden. Seine Richtigkeit hat es aber damit; das beweist die Abneigung jedes feinhörigen Musikers gegen Transpositionen; desgleichen die Übereinstimmung der Meister in der Verwendung der Tonarten zum Zweck der Charakteristik. Der Grund der Erscheinung liegt meines Erachtens in der verschiedenen verwandtschaftlichen Beziehung der Tonarten zur Normaltonart C-dur. G-dur hat dadurch sozusagen absoluten Ober-

Es galt, Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel" einzustudieren. Die Bekanntschaft mit diesem Märchenspiele gab seinem dunklen musikalischen Bildungsdrang endlich ein festes Ziel. Er war bis jetzt Autodidakt gewesen, er „konnte" eine Menge, wußte aber so gut wie nichts und erkannte, wenn jemand, so könne nur der Komponist von „Hänsel und Gretel" ihn lehren, was ihm fehle. Dieser Augenblick bedeutet also eine entscheidende Wendung in Blechs künstlerischem Werden.

Als sich Blech schriftlich an Humperdinck gewendet hatte und ihm als Probe seines erreichten Könnens die Partitur seiner Oper „Cherubina" übersandt hatte, erwiderte der Meister, er wisse eigentlich nicht, was er ihn lehren könne. Denn was Blech als Opernkomponist brauche, das könne er schon. Allein Blech erklärte, er wolle erfahren, warum das, was er gemacht habe, richtig, warum es so und nicht anders richtig sei, kurz er verlange eine theoretische Kontrolle seines Schaffens. Kaum daß die Theaterferien begonnen hatten, reiste Blech im Juni 1895 zu Humperdinck nach Frankfurt am Main, und nun wurde so zu sagen vom A-B-C der Tonkunst angefangen. Als dann Humperdinck im Sommer nach Marienburghausen, ein stilles Bröhltaldorf, zog, traten die beiden einander auch menschlich näher und hier wob sich das Band einer unzertrennlichen Freundschaft, von hier datiert die rührende Pietät, mit der Blech an seinem über alles verehrten, künstlerischen Führer und Meister bis zum heutigen Tage hängt. Ich hatte vor geraumer Zeit Gelegenheit, in das mit peinlicher Sorgfalt geschriebene Aufgabenbuch Leo Blechs Einsicht zu nehmen und daraus den Humperdinckschen Lehrgang zu erfahren, und darf, ohne mich hier in Details einlassen zu müssen, behaupten, daß die in Humperdincks Gesellschaft verbrachten Tage für Blech überaus lehrreich waren. Er hatte begonnen, sich ein Fundament zu schaffen, so fest wie er es im Hochfluge seiner Künstlerträume vor der Hand nur wünschen konnte. Aber erst das zweite Lehrjahr, die Zeit vom 1. April bis 1. September 1896, die er mit Humperdinck teils wieder in Frankfurt am Main, teils in Poppelsdorf verlebte, sollte ihm die höchste technische Weihe spenden. Blech war übrigens auch später durch einige Jahre während der Sommerferien regelmäßig Gast bei seinem Freunde und Lehrer, der ihm in theoretischen „Stunden" oder in zwanglosen Gesprächen über die Musik und ihre Meister den reichen Schatz seines Wissens übermittelte. Über Richard Wagner, Liszt, Mozart, Lortzing usw. empfing Blech hier die wertvollsten Aufschlüsse. Im Herbst trat er dann stets sein Amt als Dirigent am Stadttheater in Aachen an, wo er mittlerweile in die Stellung eines ersten Kapellmeisters aufgerückt war.

Merkwürdig spielt oft der Zufall im Menschenleben. Bei der Uraufführung der Kienzlschen Oper „Don Quixote" traf Fumagalli, der unter

Blechs Taktstock kurz zuvor in Aachen gesungen hatte, mit Direktor Angelo Neumann vom königlichen Deutschen Landestheater in Prag zusammen und rühmte ihm die Tüchtigkeit des jungen Dirigenten. Sofort stellte Direktor Neumann, der als Mann des raschen Zugreifens bekannt ist, an Blech telegraphisch einen Antrag und lud ihn zum Probedirigieren im Rahmen der von ihm ins Leben gerufenen Maifestspiele für „Lohengrin", „Tristan" und die „Meistersinger" ein. Es ging damals in Prag lebhaft zu. Gäste kamen und Gäste gingen. In dem Trubel achtete man des fremden Mannes mit dem noch unberühmten Namen am Dirigentenpult nur wenig. Die ersten Abende lobte man ihn, in den „Meistersingern" flaute die Stimmung etwas ab, zumal in den Reihen der Sänger, deren manche sich durch sein strenges Regiment beunruhigt fühlen mochten. Aber das Orchester trat entschieden für ihn ein, und da die in Theaterdingen damals einflußreiche „Bohemia" sich nach den Meistersingern für Blech erklärte, kam der Vertrag zustande. Blech ward erster Kapellmeister am königlichen Deutschen Landestheater in Prag.

Im September 1899 trat der damals 28jährige neue Kapellmeister seine Stellung an, in der er bis zum 1. September 1906 gewirkt hat. Wie groß der Umfang seiner Tätigkeit an der Prager Bühne gewesen ist, erhellt wohl am besten aus der Zahl der in der Moldaustadt von ihm einstudierten Opern und Opernneuheiten. Ohne Vollständigkeit erzielen zu wollen, nenne ich d'Albert's „Abreise", „Kain", „Tiefland"; Bachs „Lady Longford"; Blechs „Das war ich", „Alpenkönig und Menschenfeind", „Aschenbrödel"; Cornelius' „Cid"; Enna's „Streichholzmädel"; Glucks „Alceste", die beiden „Iphigenien", „Maienkönigin"; Heubergers „Barfüßele"; Marschners „Vampyr"; Massenet's „Herodias" und „Manon"; de la Nux' „Zaire"; Puccini's „Tosca"; Saint-Saëns' „Samson und Dalila"; Spontini's „Cortez"; Richard Strauß' „Guntram" und „Salome"; Schumanns „Genoveva"; Webers „Euryanthe"; Weis' „Der polnische Jude" und „Die Dorfmusikanten"; Weingartners „Genesius"; Siegfried Wagners „Kobold"; Urspruchs „Das Unmöglichste von allem"; Wolf-Ferrari's „Die neugierigen Frauen"; Zichy's „Gemma".

Dazu kommt noch die lange Reihe der Repertoireopern, besonders der Wagnerschen Werke mit alleiniger Ausnahme des Rienzi und natürlich des Parsifal, sowie seine Tätigkeit als Leiter der von Angelo Neumann mit dem Theaterorchester jährlich veranstalteten vier philharmonischen Konzerte, die gerade unter ihm einen auch äußerlich enormen Aufschwung nahmen und jetzt, nach jahrelangem kümmerlichen Vegetieren, zu den glänzendsten Manifestationen des Prager Musiklebens geworden sind. Bei diesen Konzerten hat Blech auch am Klavier seinen Ruf als hervorragender Begleitungskünstler begründet.



Es heißt keine übertreibende Ruhmesphrase vorbringen, sondern eine ganz allgemein zugestandene und von maßgebenden Beurteilern oft genug ausgesprochene Tatsache feststellen, wenn man Blech den vorzüglichsten Dirigenten der Gegenwart zuzählt. Dazu stempelt ihn nicht allein seine ungemeine Technik des Dirigierens, sondern auch die angeborene Gabe, sich mit dem Orchester auf künstlerischem Wege augenblicklich zu verständigen. Blech gehört zu den analytischen Dirigenten. „Deutlich bis ins einzelne" ist seine Devise, und wenn andere ihre Stärke im riesenhaften Aufbau entwickelten, so bewundern die Kenner Blech am meisten dort, wo der rhythmische Fluß, die feine Gliederung der Melodie, die Klarlegung des vielstimmigen Gewebes, die zarte Abtönung der Klangfarben in Frage kommen. Besonders als Mozart-, Weber- oder Bizet-Dirigent findet Blech wenige seinesgleichen. Aber auch seine Interpretation der Modernsten wie Richard Strauß und Gustav Mahler ist in Wahrheit kongenial. Dabei besitzt er einen überaus scharfen Blick für die Szene und versteht es, das dramatische Moment auch in den Werken der älteren Meister zu erfassen, den innigsten Zusammenhang zwischen der Musik und dem szenischen Vorgang deutlich herzustellen. Zudem waltet überall sein angeborener Sinn für natürlichen, aber wohl pointierten Ausdruck, herrscht überall das Verständnis für die Psychologik der Musik. Die durchsichtige, den individuellen Charakter der einzelnen Singenden wahrende Disposition des Ensembles, die atemversetzenden Tempi seiner Plapper- und Flüsterszenen, die sprühende Lebendigkeit, der gleitende muntere Konversationston seiner Lustspieldialoge werden allerorts als eine Spezialität betrachtet werden müssen. Kein Wunder, daß unter solchen Umständen gerade die Meistersinger dasjenige unter den Wagnerschen Werken sind, das er am meisten liebt und am besten dirigiert.

Auf den Höhepunkt seiner künstlerischen Leistungen angelangt, erhielt Blech die Berufung an die königliche Oper nach Berlin, also an eine Stelle, die seinen künstlerischen Fähigkeiten am angemessensten ist. Welchen Platz er sich in der kurzen Zeit seiner Wirksamkeit in Spree-Athen bereits widerspruchslos erobert hat und welchen Einfluß er schließlich auf die Berliner musikalischen Verhältnisse kraft seiner ausgesprochenen Künstlerindividualität nehmen wird, das jetzt schon zu erörtern, wäre verfrüht. Wir dürfen aber überzeugt sein, daß, wo künstlerische Kräfte sich regen, Leo Blech auch in Berlin immer im Vordergrund zu finden sein wird.



II.

Kleinere Kompositionen

In die erste Kapellmeisterzeit Leo Blechs gehören mehrere deutsch und französisch erschienene Lieder, die alle, wenn darin auch das Ringen mit der Form nicht zu verkennen ist, in der Disposition dem Texte genau angepaßt sind und — ein Grundsatz, dem Blech nie untreu geworden ist — eine korrekte Behandlung der Sprache erkennen lassen. Die späteren Lieder Blechs kann man ohne Zwang in zwei Gruppen scheiden. Daß Blech Goethe und Heine, Engels, Blüthgen und Busse vertont, verrät seinen innersten Sinn ebenso, wie zugunsten seiner Persönlichkeit der Umstand spricht, daß er selbst dort, wo er von anderen schon vertonte Gedichte nochmals in Musik setzt, in Ehren bestehen kann, und das aus dem einfachen Grunde, weil er seine eigene Sprache spricht. Es würde zu weit führen, auf diese Lieder, die im Verlage von Heinrichshofen in Magdeburg und Naus in Aachen erschienen sind, näher einzugehen. Es genügt der Hinweis, daß sich Blech in allen diesen Gesängen bereits als der moderne Musiker offenbart, dessen Eigenart die Differenzierung der Stimmung ist und der die im Texte gelegene psychologische Grundlage durch die Musik ausbeutet.

Ganz anders sind die auf den gemütlichen, man wäre versucht zu sagen, Humperdinckschen Ton gestimmten Lieder. Hier wird immer in einfachen Linien gezeichnet. „Großmütterchen erzählt den Kindern" (Verlag Schott) oder „Das Zeislein" (Verlag Naus) bildet durch seinen traulich-warmen, liebenswürdigen Ton einen wertvollen Bestandteil des Hausmusikschatzes. Hierher gehört auch das am meisen bekannte „'s schlafrige Deandl", das Blech einmal auf einer Reise von Köln in den „Fliegenden Blättern" gelesen und noch im Eisenbahncoupé vom Fleck weg komponiert hat.

Von seinen Kompositionen aus letzter Zeit sei das bei Bote & Bock verlegte opus 16 genannt, das das liebenswürdige „Wiegenlied für meinen Jungen", die zart-innige „Liebesprobe" und die weihevollste Abendstimmung atmende „Sommerlaube" enthält. Ein Musterbeispiel für die außerordentlichen Wirkungen, die Blech mit ganz einfachen technischen Mitteln erzielt, ist das in Nr. 20 der Berliner Wochenschrift „Morgen" erschienene „Ghasel". Und welches sind diese Mittel? Quintenparallelen innerhalb zweitaktiger Perioden. Sein letztes zu den Kompositionen kleineren Umfangs gehöriges Werk ist „Der galante Abbé", elf Chansons und Lieder, gedichtet von Emmy Destinn, der schöngeistigen Berliner Hofopernsängerin. Der Verlag Bote & Bock hat diese Chansons als Blechs opus 17 auf den Markt gebracht. Die Dichterin erzählt uns den Herzensroman einer stark

erotisch angehauchten Dame, die kein heißeres Sehnen kennt als die „weiße schmale" Hand ihres galanten Abbés zu küssen. Des Abbés, der kokett vor dem Spiegel Toilette macht und sein Ebenbild im Spiegel bewundernd küßt. Blech zeigt sich dieser Dichtung gegenüber von einer neuen Seite. Seine Musik bezaubert durch aparte Rhythmik und geradezu französischen Esprit. Jedes einzelne Lied ist in der Form so fein ziseliert, daß man unwillkürlich an Meisterstücke alter Goldschmiedekunst erinnert wird.

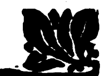
Von den bei Naus erschienenen Chören wird in den Rheinlanden der dreistimmige Frauenchor mit Orchesterbegleitung „Von den Englein" oft gesungen. Bei aller Volkstümlichkeit und Liebenswürdigkeit ein schwieriger Chor, der eine ausgezeichnete Beherrschung der Parlandotechnik verlangt. An Schwierigkeit gibt diesem Werke die stimmungsreiche „Sommernacht" für gemischten Chor und Orchesterbegleitung nicht viel nach. Blech verwendet in beiden Chören mit Vorliebe die enharmonischen Verwechslungen im Gesangsteile und erzielt damit ganz überraschende Klangwirkungen.

Eine Reihe kleinerer Kompositionen verschiedenster Art wie Gesangsquartette, Liederbearbeitungen, Stücke für Cello und Klavier, Instrumentationen berühmter Klavierstücke und vierhändige Klavierkompositionen sind im Süddeutschen Musikverlag in Straßburg erschienen. Besonders auf die „Zehn Kleinigkeiten" (op. 11) möchte ich nachdrücklich hinweisen, einesteils wegen der quellenden Erfindung, die ihnen eignet, anderesteils wegen der prächtigen Detailarbeit, die den musikalischen Feinschmecker in jedem Takte interessieren muß. Es sind allerliebste Nippes, die ohne Zweifel eine Bereicherung der Originalliteratur für Klavier zu vier Händen bedeuten. Man unterschätze diese „Kleinigkeiten" nicht. Mag die Form auch dem Komponisten nach mehr als einer Seite hin Beschränkung auferlegen, jedenfalls sind alle diese Stückchen so einheitlich geschlossen, daß sie das Dichterwort bestätigen, daß sich erst in der Beschränkung der Meister zeigt.

III.
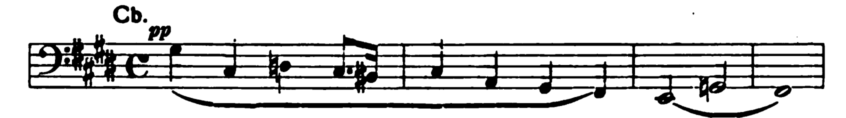
Die symphonischen Dichtungen

Von Otto Julius Bierbaums gleichnamigem Gedichte angeregt, schrieb Blech seine erste symphonische Dichtung „Die Nonne". Der Partitur schickte der Komponist die nicht unbegründete Bemerkung voraus, daß er den Abdruck des Gedichtes auf dem Konzertprogramm nicht wünsche; er habe die Beobachtung gemacht, daß der größte Teil des Publikums sich um jeden möglichen Genuß bringe, indem er fortwährend im Programm
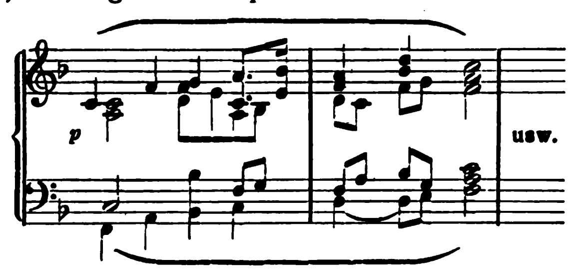
mitlese, jede Zeile verfolge und sich erklären wolle und so mit dem Verstand aufzunehmen suche, was sich doch zunächst nur an die musikalische Phantasie richte. Man sollte, meint Blech, den Zuhörer gewissermaßen zum Genusse zwingen, indem man ihm die Möglichkeit nehme, sich den Genuß zu verderben. Er empfiehlt schließlich vor Beginn des Orchesterwerkes das Gedicht deklamieren zu lassen. Dadurch würde vielmehr Vorstimmung geschaffen als durch den Abdruck des Gedichtes. Also schon hier der Ansatz zur bewußten Abkehr vom detaillierten Programm, seither das allgemeine Losungswort der modernen Programmmusiker.

Die Musik zur „Nonne“ schildert das Schwanken einer nach Freiheit und Liebesgenuß verlangenden Nonne zwischen erotischer Leidenschaft und Resignation. Unter den Motiven, in deren Kombination und Umbildung sich strenge Arbeit und reiche Phantasie betätigen, sei gleich das erste vom Kontrabaß leise intonierte Motiv hervorgehoben, das den unruhigen, schweren Schlaf der armen Sünderin überaus anschaulich schildert:



dann der schlichte, volkstümlich ernste Choral, der in pompöser Steigerung den mächtigen, wirkungsvollen Gipfel des Ganzen bildet:



Seine ersten Theaterferien als Prager Kapellmeister verlebte Blech in Aachen. Dort entstanden in zwei aufeinander folgenden Jahren die symphonischen Dichtungen „Trost in der Natur“ und „Die Waldwanderung“. Beide Werke sind also nicht willkürliche Schöpfungen seiner Phantasie, sondern wurzeln in echten Sommererlebnissen, die der Künstler eben nicht anders als in seiner eigenen Sprache, das heißt musikalisch wiedergeben konnte; sie zeigen Blechs kompositorisches Schaffen in zunehmender Reife. Das als Barkarole bezeichnete symphonische Werk „Trost in der Natur“ ist bei Brockhaus in Leipzig erschienen. Man kann diesem Werk vorwerfen, daß sein Titel den Inhalt nicht bestimmt genug kennzeichnet, wird aber zugestehen müssen, daß es nicht leicht ist, einen anderen viel-

leicht passenderen zu finden. Der Held des Ganzen verscheucht die Widerwärtigkeiten, die ihm im Leben passieren, durch die Flucht in die Natur. Da ertönt schon das Hauptthema der Barkarole, die uns andeutet, daß Vergessen und Erholung auf dem Wasser liegen; nichts vertreibt Ärger und Grillen besser als eine Kahnfahrt auf dem Fluß:



Die Melodie der Barkarole wird zur Trostweise, die in ungezählten Nachahmungen und kanonischen Führungen an unser Ohr dringt. Da auf einmal ändert sich die Szene. Vierfach geteilte Celli lassen ein zartes Gesangsthema in A-dur erklingen:



Es ist, als ob von Ferne eine selige Insel winkte. Wie neubelebter Ruderschlag setzt das Barkarolenthema wieder ein und eine bewunderungswürdige Verknüpfung der Themen gibt uns die Gewißheit, daß der anfangs so übel gelaunte Stadtmensch bei jenem Eilande wirklich seinen Trost in der Natur gefunden hat.

Die „Waldwanderung" hat Schott in Mainz verlegt. Sie wurde am 20. November 1901 in Prag zum erstenmal gespielt. Anläßlich ihrer Aufführung auf der Tonkünstlerversammlung zu Krefeld brachte die „Musik" eine Analyse dieses Werkes, so daß es mit Rücksicht auf den mir zur Verfügung stehenden Raum nicht unumgänglich notwendig ist, an derselben Stelle nochmals über dieses Werk ausführlich zu schreiben. Eine wie große Bedeutung man allen diesen, zum Teil größeren, zum Teil kleineren Arbeiten Leo Blechs zuschreiben mag, man wird, wenn man sein Gesamtschaffen überblickt, doch zugestehen, daß es nur Nebenwerke sind und daß Blechs hervorragendste Bedeutung auf einem anderen Gebiete liegt, auf dem Gebiet des musikalischen Dramas.

IV.
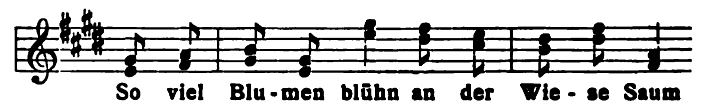
Die Opern

Während seiner Berliner Lehrzeit machte Blech die Bekanntschaft mit dem Verleger Leo Naus in Aachen, der sich für den jungen, talentierten Musiker zu interessieren begann und ihn aufmunterte, eine Oper zu schreiben. Zugleich verschaffte er ihm in D. Kunhardt einen Librettisten.

Die erste Frucht dieses Bündnisses hieß „Aglaia", eine Oper, deren Handlung in Griechenland unter dem Räuberstamme der Klephten spielt und die in musikalischer Hinsicht ein Gemisch von Wagner und Mascagni darstellt. In drei Wochen lag das Werk schon in der Partitur fertig vor, und es ist Tatsache, daß diese Partitur zugleich auch die erste war, die Blech, der das Skizzieren noch nicht verstand, gesehen hatte. Im Frühling 1894 komponierte er seine zweite Oper, „Cherubina", deren Text gleichfalls von Kunhardt stammt. Der Stoff ist dem florentinischen Malerleben der Renaissance entnommen. Die Musik weist gegenüber der Aglaia in bezug auf Stimmführung, Harmonie und Instrumentation beträchtliche technische Fortschritte auf und wurde noch im Winter des nächsten Jahres in Aachen gegeben. Blech indessen blickt auf beide Opern wie auf Jugendsünden zurück und hat bisher alle Gelegenheiten zur Wiederaufführung entschieden von der Hand gewiesen. Seine Bedeutung als dramatischer Komponist, denn hauptsächlich als solcher ist er uns allen gewärtig, datiert also erst von der Uraufführung seines musikalischen Einakters „Das war ich", die am 6. September 1902 am Hoftheater in Dresden stattfand. Über dieses reizende Werkchen habe ich für die Schlesingersche Opernführersammlung einen „Führer" geschrieben (No. 106), der über den Stoff und seine Geschichte sowie über die Musik zu orientieren versucht. Auf diese kleine Arbeit möchte ich mich an dieser Stelle berufen, um Raum für das nächste Opernwerk zu gewinnen.

Fast genau ein Jahr später erlebte Blechs nächste Oper als abendfüllendes Werk an derselben Stätte wie „Das war ich" und wiederum unter dem befeuernden Taktstock Schuchs ihre Uraufführung. Es war der nach Raimunds gleichnamigem Stücke von Richard Batka gedichtete „Alpenkönig und Menschenfeind" (Verlag Bote & Bock in Berlin). Grillparzers Bemerkung über Raimunds „Alpenkönig" (ein psychologisch wahreres, an Entwicklung reicheres Thema habe noch kein Lustspieldichter gewählt. Der Gedanke, einen Menschenfeind dadurch zu heilen, daß er sein eigenes Benehmen sich selbst vor seine eigenen Augen gebracht sieht, sei eines Molière würdig) hat Blech endgültig dazu bestimmt, sich dieses Stoffes zum Zwecke seiner musik-dramatischen Gestaltung zu bemächtigen. Der starke und nachhaltige Erfolg, den das Werk bald darauf erzielen sollte, ließ Blech gegenüber allen Zweiflern Recht behalten. Batka hat die ganze Handlung vereinfacht, den naiven Geisterapparat Raimunds auf das Notwendigste beschränkt und einzig in der Gestalt des Alpenkönigs konzentriert. Aus der im Original beinahe komischen Figur des Rappelkopfes ist ein tragischer, in unserem Zeitalter der kranken Nerven sogar aktueller Held geworden, der wohl in komische Situationen gerät, selbst aber nie komisch wirkt. Im „Alpenkönig" nun sucht Blech durch geschlossene Nummern
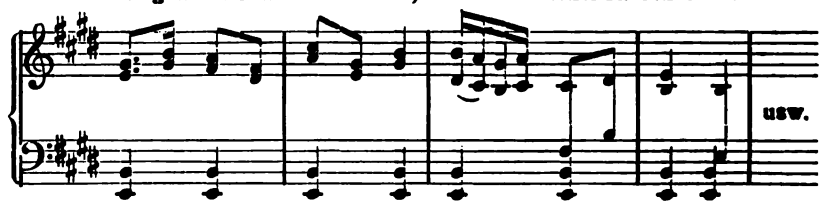
wieder Wirkungen zu erzielen, die infolge eines Verkennens der musikdramatischen Bedeutung solcher Nummern durch die Neueren der deutschen Musik beinahe verloren gegangen sind. Solche geschlossene Nummern sind das Duett der beiden Mädchen „Soviel Blumen blühn an der Wiese Saum“:
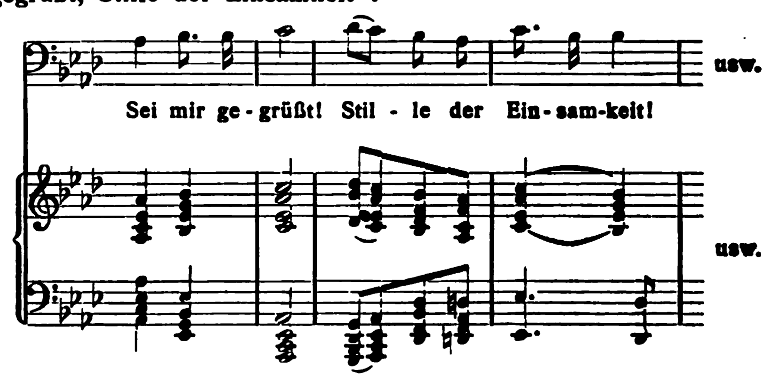


das Auftrittscouplet Habakuks, der bei allen Schikanen, die er durch seinen Herrn erleiden muß, sich immer gern an die in Paris verlebten Dienstjahre erinnert und seinen aufsteigenden Grimm mit dem drolligen Kehrreim beschwichtigt:

„Mein einziger Trost ist dies,
Zwei Jahre war ich Diener in Paris.“

Zu den geschlossenen Nummern gehört aber auch der prächtige, wie aus dem Leben gegriffene Zwiegesang zwischen dem lebenslustigen Tischler Veit und seiner ebenso lebenslustigen Tochter Susel: „Morgen ist St. Kilian“:



Nach der Szene zwischen Rappelkopf und der Tischlerfamilie — Rappelkopf hat den Tischlersleuten ihre Hütte abgekauft, um fern vom hinterhältigen Getriebe der Menschen in Gottes freier Natur zu atmen — erhebt sich der von Beethovenscher Weihe getragene Gesang Rappelkopfs „Sei mir gegrüßt, Stille der Einsamkeit“:



Die erste Frucht dieses Bündnisses hieß „Aglaia", eine Oper, deren Handlung in Griechenland unter dem Räuberstamme der Klephten spielt und die in musikalischer Hinsicht ein Gemisch von Wagner und Mascagni darstellt. In drei Wochen lag das Werk schon in der Partitur fertig vor, und es ist Tatsache, daß diese Partitur zugleich auch die erste war, die Blech, der das Skizzieren noch nicht verstand, gesehen hatte. Im Frühling 1894 komponierte er seine zweite Oper, „Cherubina", deren Text gleichfalls von Kunhardt stammt. Der Stoff ist dem florentinischen Malerleben der Renaissance entnommen. Die Musik weist gegenüber der Aglaia in bezug auf Stimmführung, Harmonie und Instrumentation beträchtliche technische Fortschritte auf und wurde noch im Winter des nächsten Jahres in Aachen gegeben. Blech indessen blickt auf beide Opern wie auf Jugendsünden zurück und hat bisher alle Gelegenheiten zur Wiederaufführung entschieden von der Hand gewiesen. Seine Bedeutung als dramatischer Komponist, denn hauptsächlich als solcher ist er uns allen gewärtig, datiert also erst von der Uraufführung seines musikalischen Einakters „Das war ich", die am 6. September 1902 am Hoftheater in Dresden stattfand. Über dieses reizende Werkchen habe ich für die Schlesingersche Opernführersammlung einen „Führer" geschrieben (No. 106), der über den Stoff und seine Geschichte sowie über die Musik zu orientieren versucht. Auf diese kleine Arbeit möchte ich mich an dieser Stelle berufen, um Raum für das nächste Opernwerk zu gewinnen.
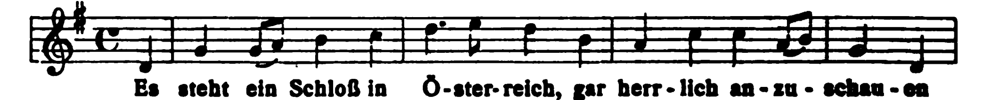
Fast genau ein Jahr später erlebte Blechs nächste Oper als abendfüllendes Werk an derselben Stätte wie „Das war ich" und wiederum unter dem befeuernden Taktstock Schuchs ihre Uraufführung. Es war der nach Raimunds gleichnamigem Stücke von Richard Batka gedichtete „Alpenkönig und Menschenfeind" (Verlag Bote & Bock in Berlin). Grillparzers Bemerkung über Raimunds „Alpenkönig" (ein psychologisch wahreres, an Entwicklung reicheres Thema habe noch kein Lustspieldichter gewählt. Der Gedanke, einen Menschenfeind dadurch zu heilen, daß er sein eigenes Benehmen sich selbst vor seine eigenen Augen gebracht sieht, sei eines Molière würdig) hat Blech endgültig dazu bestimmt, sich dieses Stoffes zum Zwecke seiner musik-dramatischen Gestaltung zu bemächtigen. Der starke und nachhaltige Erfolg, den das Werk bald darauf erzielen sollte, ließ Blech gegenüber allen Zweiflern Recht behalten. Batka hat die ganze Handlung vereinfacht, den naiven Geisterapparat Raimunds auf das Notwendigste beschränkt und einzig in der Gestalt des Alpenkönigs konzentriert. Aus der im Original beinahe komischen Figur des Rappelkopfes ist ein tragischer, in unserem Zeitalter der kranken Nerven sogar aktueller Held geworden, der wohl in komische Situationen gerät, selbst aber nie komisch wirkt. Im „Alpenkönig" nun sucht Blech durch geschlossene Nummern

Blick für die Erfordernisse der Dramatik zeigt Blech auch im dritten Akt, wo das Musikalische gewissermaßen in den Hintergrund tritt, weil die Szene als solche zu wirken hat. Blechs Deklamation ist überall korrekt, den Gesetzen der deutschen Sprache aufs engste angepaßt; freilich wirkt das Streben nach absoluter Deutlichkeit des Ausdrucks manchmal zu absichtlich und scheint der Plastik des Hauptgedankens zu schaden. Die vollständige restlose Harmonie zwischen Absicht und Eindruck erblüht aus Blechs Instrumentation, denn Blech kennt den Farbenreichtum des modernen Orchesters ausgezeichnet und weiß ihm durch geistvolle, aber durchaus nicht erklügelte Mischungen neue interessante Klangwirkungen abzugewinnen.

Auch für Blechs dritte Oper „Aschenbrödel", die am Weihnachtstage 1905 im königlichen Deutschen Landestheater in Prag ihre Uraufführung erlebte, hat Batka den Text geschrieben. Dem alten Märchen vom Aschenbrödel, das von Herzen gerne zum Balle des Königssohnes gegangen wäre und nicht durfte, ist Batka von der psychologischen Seite beigekommen, indem er versuchte, aus der passiven Märchenfigur eine Heldin zu machen, die dadurch eine Schuld auf sich lädt, daß sie sich nach dem Feste des Prinzen grenzenlos sehnt und in ihrer alle Schranken übersteigenden Ekstase dem Himmel das Wunder abringt, die dann die Kraft findet, reuig zu entsagen, schließlich aber doch ihren Lohn findet. Nicht unerwähnt soll die lustige Schusterfamilie bleiben, die Batka aus eigenem hinzugedichtet hat, und die wichtig in den Gang der Ereignisse eingreift.

Gegenüber den früheren Opern Blechs bedeutet „Aschenbrödel" einen auffallenden Fortschritt. Von der Polyphonie, die seine früheren Bühnenwerke kennzeichnet, wendet er sich nun insofern bewußt ab, als er in seiner Vielstimmigkeit klarer, in seinem Formensinn plastischer und in seiner Farbengebung milder wird. Darf man vom „Alpenkönig" noch sagen, daß er, wie es im Stoff begründet sein mag, manche „wüste" Stelle enthält, so zeichnet sich „Aschenbrödel" durchaus durch eine wundervolle Mischung der Klangfarben und durch die Feinheit der koloristischen Übergänge aus.
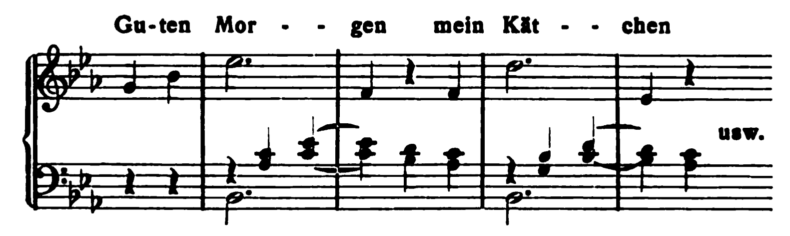
Auch hier verlohnt es sich, zum mindesten bei den musikalischen Höhepunkten einen Augenblick zu verweilen. Gleich die erste Szene, Aschenbrödels Auftrittslied „Es steht ein Schloß in Österreich":



fesselt durch die einfache Diatonik und die herzliche Melodie, die an die besten unserer deutschen Volkslieder gemahnt, ohne aber selbst ein Volks-
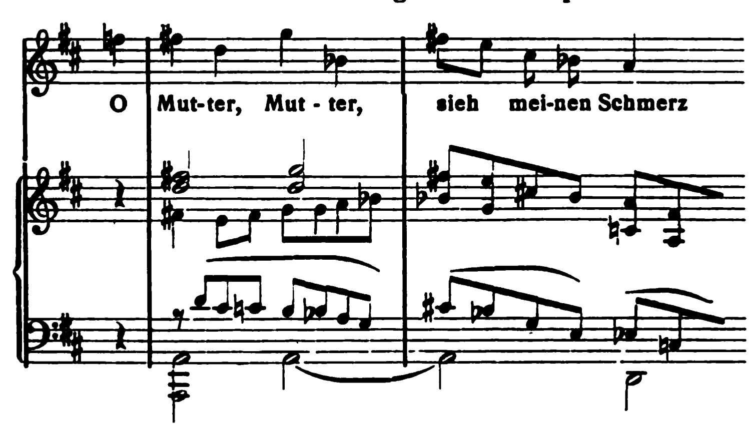


lied zu sein. Blüten schlichter Volkstümlichkeit sind auch Aschenbrödels Klage „Seit mir starb mein Mütterlein" und ihre Erzählung „Es steht ein grüner Haselbaum", mit der ungemein weichen und gefühlvollen Antwort Meister Kunzes „Deine Mutter war gut und milde". Die zweite Szene interessiert nicht nur durch den melodischen Einfall, wie er im Walzerthema verkörpert ist:
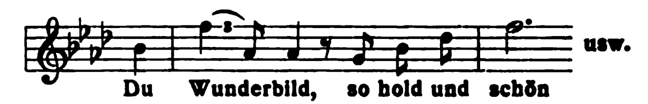


sondern auch technisch durch die Art, wie sich über diesem einen Thema die ganze Szene entwickelt. Das Duett der beiden Stiefschwestern gehört zu den glänzendsten Emanationen des Blechschen Humors, und die Drastik dieser wütenden Furien verfehlt niemals ihre Wirkung. Aus den immer tolleren Ausbrüchen der zänkischen Schwestern, die einander schon vor dem Balle den Königssohn als Freier streitig machen, tritt schließlich wieder das ursprüngliche Thema heraus.

Die pathetische Note schlägt Blech in der Szene an, wo Aschenbrödel in ihrem leidenschaftlichen Begehren nach dem Feste das Wunder vom Himmel förmlich herabzwingt. Der Monolog als ekstatischer Schrei nach der Hilfe der verklärten Mutter ist ergreifend und packt unwillkürlich:
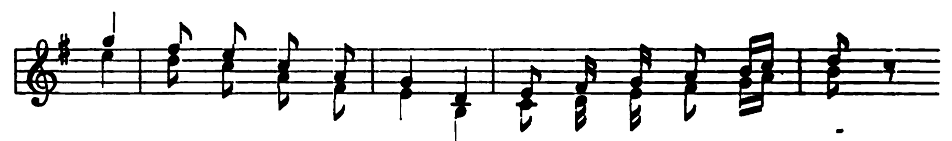


Der stimmungsvolle Schluß des ersten Aktes mit dem Wunder schließt sich würdig dem vorhin erwähnten stimmungsvollen Schluß des zweiten Aktes im „Alpenkönig" an. Von ergreifender Wirkung ist auch die große Liebesszene zwischen dem Prinzen und Aschenbrödel im zweiten Akt, wo
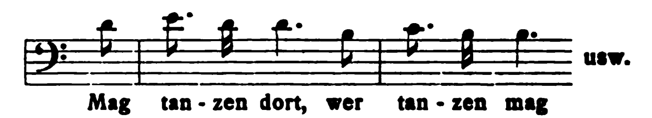
Blech für das in seinen beseligenden Gefühlen schwelgende Liebespaar die heißesten Töne schwärmerischer Lyrik findet:



Besonders schlagkräftig in dieser Oper sind jene Szenen, in denen Schuster Kunze, der väterliche Freund Aschenbrödels, und seine beiden Buben auftreten. Schon der Einzugsmarsch, mit dem sie sich dem Publikum vorstellen:

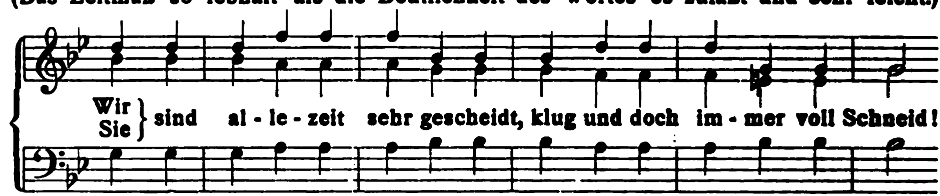


ein frischer Gassenhauer, klingt fidel, und wenn sie im zweiten Akt in das von fortreißender Laune getragene Trinklied ihres Vaters:



im Kehrreim kanonisch einstimmen, so ergibt das eine so einheitlich und gedrungen durchgeführte Lustspielszene, wie man deren nur sehr wenige in der modernen Opernliteratur wird nachweisen können. Von drastischer Wirkung ist ferner das Terzett der Schusterfamilie im dritten Akt, das man als ein gesungenes Scherzo bezeichnen darf:

(Das Zeitmaß so lebhaft als die Deutlichkeit des Wortes es zuläßt und sehr leicht.)



Für die Sänger ist es freilich sehr schwer durchzuführen, aber mit der ihm nötigen Geschmeidigkeit in der melodischen Linie und Leichtigkeit im Ausdruck vorgetragen, hat es das Zeug zu einer da capo-Nummer in sich. Eine Eigentümlichkeit des dritten Aktes ist die ausgiebige Heranziehung des Chores, der von nun an ständig an der Handlung teilnimmt. Diese ausgiebige Verwendung des Chores treffen wir bei Blech hier zum ersten Mal an, denn früher hat er den Chor nur hinter der Szene als Stimmung erzeugenden Faktor verwendet. Sein historisches Vorbild findet der dritte Akt

in der Festwiese in den Meistersingern. Daß schließlich in dem Augenblicke, in dem der Prinz in Aschenbrödel die gesuchte Herzenskönigin findet und das Volk dem jungen Paare in einer kraftvoll gesteigerten Hymne seine Glückwünsche ausdrückt, alle Mittel orchestralen Prunkes und Pompes aufgewendet werden, hat an dieser Stelle seine dramatische Berechtigung. So entläßt uns die Oper mit der Erkenntnis, daß hier Musik und Drama ein einheitliches Ganzes bilden, daß Blechs Musik dort, wo es nottut, gern dienende Kunst ist, weil sie sich ein andermal wieder zur Herrin emporschwingen darf.

Und nun meldet der Telegraph, daß Blech eine neue Oper vollendet habe, deren Stoff einem Stücke Raupachs entnommen ist. „Versiegelt" — so soll nämlich die neue Oper heißen — ist ein einaktiges Bühnenwerk, in dem Blech wieder in das kleinstädtische Milieu zurückkehrt, das ihm und uns schon aus „Das war ich" so innig vertraut ist. Wünschen wir, daß diesem Werk, wenn es demnächst das Licht der Rampe erblickt, derselbe nachhaltige Erfolg beschieden sein möge.





BÜCHER

192. **Albert Schweitzer:** J. S. Bach. Vorrede von Charles Marie Widor. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908.

Schon im Jahre 1905 hatte Albert Schweitzer, Privatdozent in Straßburg, ein gehaltvolles Buch über Bach in französischer Sprache veröffentlicht unter dem Titel: „J.-S. Bach, le musicien-poète". Nunmehr tritt er mit einem ebensolchen vor den deutschen Leserkreis. Zum Teil eine Übersetzung des französischen, zum Teil ganz neu geschrieben, verfolgt das jüngere Werk dieselbe Kernidee wie das ältere: eine Ästhetik der Bachschen Tonsprache zu liefern und den eigentümlichen seelischen Untergrund aufzudecken, aus dem des großen Musikers Tongebilde emporwuchsen. Da Mensch und Künstler auch bei Bach eine vollkommene Einheit bilden, so läßt Schweitzer, bevor er die Kunstwerke selbst analysiert, eine Biographie des Meisters vorausgehen, schildert sein Wirken, seine Persönlichkeit, seinen Charakter und deutet in großen Zügen das Schicksal seines Lebenswerkes, sein Vergessenwerden und Auferstehen an, so daß auch der Leser, der Spittas Monographie nicht kennt, gerüstet ist, vom 13. Kapitel an dem Verfasser auf ästhetischen Pfaden durch Bachs Geisteswelt mit Verständnis zu folgen. Wie ich schon an anderer Stelle hervorhob, besteht der Wert des Schweitzerschen Bachbuches vor allem in den Anregungen, die er dem praktischen Musiker zukommen läßt. Daß der Verfasser selbst ein solcher ist, verrät jede Seite seines Buches. In der Zergliederung der einzelnen Werke geht er nur so weit, daß damit ein tieferes Verständnis erreicht und, wo möglich, ein sinnvollerer Vortrag geschaffen wird. Vom Meister der modernen Musikanalyse, Hermann Kretzschmar, hat sich Schweitzer die kurze, knappe Art des Urteils angeeignet und den Blick für jene tieferen seelischen Zusammenhänge, die sich nur poetisch beanlagten Gemütern in ihrer ganzen Fülle erschließen. Für Bach, den „musicien-poète", erbringt Schweitzer eine kaum übersehbare Auslese der köstlichsten Beispiele; zunächst aus den Instrumentalwerken, unter denen ihm die Orgelwerke am meisten am Herzen liegen, dann aus den Kantaten und größeren Chorwerken. In vielen Fällen liegen die poetischen Beziehungen so tief, sind so unmerklich miteinander verkettet, daß es nur einer souveränen Beherrschung des gesamten Bachschen Schaffens gelingen kann, sie aufzudecken. Bisweilen liegt der Schlüssel zur Erklärung mancher Tongedanken völlig abseits, wie z. B. in dem auf S. 456 genannten Fall, wo Schweitzer auf den stolzen, sich in großen Intervallschritten bewegenden Basso ostinato des Orchesterchorals „Heut triumphieret Gottes Sohn" hinweist, der in dieser Umgebung nur verständlich wird, wenn man bedenkt, daß das Siegen des Messias im Alten Testament unter dem Bilde des Tretens der Kelter beschrieben wird. (Ein ähnliches Keltertretmotiv erscheint in der Kantate „Gott fähret auf" [No. 43], wo in der Arie „Er ists" direkt auf diesen Vergleich angespielt wird). Solcher Fälle zählt Schweitzer eine ganze Reihe auf, und es leuchtet ein, daß durch das Bewußtwerden solcher symbolischer Anspielungen häufig auch der Vortrag in ungeahnter Weise beeinflußt werden kann. Der Symbolismus Bachs ist es, dessen Nachweis und innerer Berechtigung der größte Teil

Buches gewidmet ist. Jedem, der sich eingehender mit Bachscher Musik beschäftigt drängte sich bisher die Notwendigkeit auf, Bachs Tonsprache durch symbolistische iehungen sich verständlicher zu machen. Schweitzer aber versucht nun zum ersten , den Symbolismus Bachs im Zusammenhange, gewissermaßen systematisch zu ysieren, indem er den Nachweis einer ganz bestimmten musikalischen Sprache bei h, mit eigener „Logik" und „Grammatik", erbringt. Er zeigt, wie bei Bach im Gegenzu Beethoven, das malerisch-plastische Element beherrschend in den Vordergrund , wie überall das Bildliche eines Vorgangs die Gestaltung der Motive bestimmt und st dort, wo gewisse transzendente Gedankenfolgen auszudrücken sind, die Verlung mit anschaulich-plastischen Vorgängen aufrechterhalten wird. Die musikalischen logieen, die Bach für das Auf- und Absteigen, das Ruhen, Stürmen, Trotzen, Fliehen, Ewigkeit, Wolken, Himmel, Hölle usw. erfindet, lassen sich bei näherem Zusehen gewisse musikalische Grund- oder Keimmotive zurückführen, ähnlich den sog. ıchwurzeln. Schweitzer entwirft eine Art Katalog der wichtigsten dieser Bachschen ıchwurzelmotive, unterscheidet z. B. Schrittmotive, Freuden-, Schmerzmotive, Motive seligen Friedens, Mattigkeits-, Tumult-, Schreckensmotive usw., bei denen das rakteristische einmal im Rhythmus, das andere Mal in der melodischen Bewegung :. Wie durch eine unbewußte Hand geleitet, greift Bach immer, wo sich gleiche oder liche durch den Text erzeugte Assoziationen einstellen, auf gleiche oder ähnliche ivkerne zurück, freilich ohne sich je zu wiederholen. Werden dann diese plastischen ihrer Bedeutung nach leicht erkennbaren Tongedanken mit anderen, tieferen (z. B. stlichen) Symbolen verknüpft, wie im Pastorale des Weihnachtsoratoriums, kommen zu noch weitere z. B. Teilung der Chöre in zwei reale und einen idealen wie in der eitung zur Matthäuspassion, oder die Einführung einer gregorianischen Melodie als tus firmus, wie im Confiteor der Hohen Messe, so ergeben sich jene Tongebilde erer Ordnung, aus denen der zugleich fühlende und bewußt folgende Hörer den lruck einer für sich bestehenden, in ihrer Art einzigen und unvergleichlichen Welt ıimmt. Gewiß verfügen auch Vorgänger und Zeitgenossen Bachs über eine Tonche ähnlicher Art, ja viele der Bachschen „Keimmotive" gehörten damals zum vogel-:n Phantasiegut der Komponisten (was übrigens aus Schweitzers Buch nicht hervor-:), aber die Eigenheit und Konsequenz, mit der Bach sich darin äußert, rechtfertigt Versuch, gerade bei ihm die Logik und Bestimmtheit einer „Sprache" nachzuweisen. kommen immer mehr ab von jener beschränkten Auffassung Bachs als eines ıoluten" Musikers und müssen selbst Spitta einer Befangenheit zeihen, wenn er die :rischen und programmatischen Züge in Bachs Musik nur als gelegentliche :lereien des Genies angesehen wissen will. Es ist das Verdienst Schweitzers, hier wissenschaftlich überzeugendem Wege neue Klarheit geschaffen zu haben, ein Verst, das er allerdings mit einem französischen Kollegen, André Pirro, teilt, dessen le Studie „L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach", Paris 1907, die selben Probleme an-'t und zu den gleichen Resultaten kommt.

Schweitzers Bachbuch ist geeignet, so recht zu einem Erbauungsbuch für Bachnde zu werden. Möchte es in recht viele Hände kommen und durch die schlichte, ' herzliche Sprache überall Widerhall wecken für den erhabenen Gegenstand, dem ;ewidmet ist. Dr. Arnold Schering

3. **Arthur Seidl:** Vom Musikalisch-Erhabenen. Zweite, durchgearbeitete und vermehrte Auflage. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Im Kern wiederholt diese Auflage den Text der ersten; nur hier und da hat der ›r ergänzt und revidiert; vermehrt wurde sie durch eine ausführliche Übersicht der :sten ästhetischen Literatur und durch reichere Anmerkungen. Der Autor bekennt,



BÜCHER

192. **Albert Schweitzer:** J. S. Bach. Vorrede von Charles Marie Widor. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908.

Schon im Jahre 1905 hatte Albert Schweitzer, Privatdozent in Straßburg, ein gehaltvolles Buch über Bach in französischer Sprache veröffentlicht unter dem Titel: „J.-S. Bach, le musicien-poète". Nunmehr tritt er mit einem ebensolchen vor den deutschen Leserkreis. Zum Teil eine Übersetzung des französischen, zum Teil ganz neu geschrieben, verfolgt das jüngere Werk dieselbe Kernidee wie das ältere: eine Ästhetik der Bachschen Tonsprache zu liefern und den eigentümlichen seelischen Untergrund aufzudecken, aus dem des großen Musikers Tongebilde emporwuchsen. Da Mensch und Künstler auch bei Bach eine vollkommene Einheit bilden, so läßt Schweitzer, bevor er die Kunstwerke selbst analysiert, eine Biographie des Meisters vorausgehen, schildert sein Wirken, seine Persönlichkeit, seinen Charakter und deutet in großen Zügen das Schicksal seines Lebenswerkes, sein Vergessenwerden und Auferstehen an, so daß auch der Leser, der Spittas Monographie nicht kennt, gerüstet ist, vom 13. Kapitel an dem Verfasser auf ästhetischen Pfaden durch Bachs Geisteswelt mit Verständnis zu folgen. Wie ich schon an anderer Stelle hervorhob, besteht der Wert des Schweitzerschen Bachbuches vor allem in den Anregungen, die er dem praktischen Musiker zukommen läßt. Daß der Verfasser selbst ein solcher ist, verrät jede Seite seines Buches. In der Zergliederung der einzelnen Werke geht er nur so weit, daß damit ein tieferes Verständnis erreicht und, wo möglich, ein sinnvollerer Vortrag geschaffen wird. Vom Meister der modernen Musikanalyse, Hermann Kretzschmar, hat sich Schweitzer die kurze, knappe Art des Urteils angeeignet und den Blick für jene tieferen seelischen Zusammenhänge, die sich nur poetisch beanlagten Gemütern in ihrer ganzen Fülle erschließen. Für Bach, den „musicien-poète", erbringt Schweitzer eine kaum übersehbare Auslese der köstlichsten Beispiele; zunächst aus den Instrumentalwerken, unter denen ihm die Orgelwerke am meisten am Herzen liegen, dann aus den Kantaten und größeren Chorwerken. In vielen Fällen liegen die poetischen Beziehungen so tief, sind so unmerklich miteinander verkettet, daß es nur einer souveränen Beherrschung des gesamten Bachschen Schaffens gelingen kann, sie aufzudecken. Bisweilen liegt der Schlüssel zur Erklärung mancher Tongedanken völlig abseits, wie z. B. in dem auf S. 456 genannten Fall, wo Schweitzer auf den stolzen, sich in großen Intervallschritten bewegenden Basso ostinato des Orchesterchorals „Heut triumphieret Gottes Sohn" hinweist, der in dieser Umgebung nur verständlich wird, wenn man bedenkt, daß das Siegen des Messias im Alten Testament unter dem Bilde des Tretens der Kelter beschrieben wird. (Ein ähnliches Keltertretmotiv erscheint in der Kantate „Gott fähret auf" [No. 43], wo in der Arie „Er ists" direkt auf diesen Vergleich angespielt wird). Solcher Fälle zählt Schweitzer eine ganze Reihe auf, und es leuchtet ein, daß durch das Bewußtwerden solcher symbolischer Anspielungen häufig auch der Vortrag in ungeahnter Weise beeinflußt werden kann. Der Symbolismus Bachs ist es, dessen Nachweis und innerer Berechtigung der größte Teil

der Kategorie des Erhabenen beurteilt werden kann", bezeichnet er den Eindruck der Musik damit, daß sie „die höchste Ekstase des Bewußtseins der Schrankenlosigkeit erregt", während die andern Künste erst infolge der Versenkung in sie die Befreiung des Intellekts vom Dienste des Willens, d. h. die Befreiung unserer Vorstellung von den Beziehungen zur Außenwelt bewirken, worin das Wesen des Schönen bestehe. So allgemein ausgesprochen, versteht man wohl, was Wagner mit dem Spezifisch-Erhabenen der Musik meint, und vielleicht läßt sich darüber nichts weiter sagen; mehr zu erkennen ist jedenfalls dem immerhin großen Scharfsinn Seidls, wie es scheint, nicht gelungen. Eigentlich liegt ja darin eine contradictio in adjecto: wenn das Wesen der Musik eben das Erhabene ist, kann man nicht untersuchen, worin es bestehe oder wodurch es entstehe, vielmehr ist das im ersten Satze schon ausgesprochen. — Die Lektüre des Buches von Seidl ist nicht leicht. Sein Stil ist schwerfällig, langatmig, die Sätze mit eingeschalteten Nebensätzen bis ins Unendliche, ziehen sich oft über so lange Strecken dahin, daß man die Übersicht verliert. Sehr verwirrend ist auch der übermäßige Gebrauch der heute leider so beliebten Anführungsstriche („ ") und des gesperrten Druckes. Verwirrend, wenn auch sehr interessant, sind die zahlreichen Einschränkungen, Zweifel, die subtilsten Präzisierungen, die er vornimmt. Trotz allem bleibt es jedoch ein bedeutendes, tiefe Anregungen gewährendes Werk. Und wenn man auch das Gefühl zurückbehält, daß es nicht beantwortet, was es will, so hat man doch den Eindruck, daß der Grundgedanke richtig ist, nur daß er nicht bewiesen wird. Also könnte man paradox sagen: es überzeugt, ohne zu beweisen. J. Vianna da Motta

194. **Hjalmar Thuren**: Folkesangen paa Færøerne. (Der Volksgesang auf den Färöern). Verlag: Andr. Fred Høst & Søhn, København 1908.

Es ist erfreulich, zu sehen, welchen Aufschwung die Erforschung des Volksgesanges heutzutage nimmt. Das vorliegende in dänischer Sprache verfaßte (doch mit einem deutschen Resümee versehene) Buch ist eine sehr wertvolle Bereicherung der einschlägigen Literatur. Der Verfasser behandelt in objektiver Weise das ganze musikalische Leben auf den kleinen Inseln im nördlichen Atlantischen Ozean, das sich im Volksgesang widerspiegelt. Instrumentalmusik ist nämlich den Färingern bis zur allerletzten Zeit etwas völlig Unbekanntes geblieben. Außer in dem bedeutungslosen und, wie es scheint, fürchterlich unmusikalischen Kirchengesang befriedigen die Färinger ihre Sangeslust hauptsächlich im Tanzliede. Die geographische Lage der Inseln und die Lebensverhältnisse ihrer Bewohner sind für die Bewahrung und Fortpflanzung alter Traditionen ungemein günstig, und so finden wir dort noch als fast allgemein vorherrschende Tanzform den mittelalterlichen Kettentanz, der im 12., 13. und 14. Jahrhundert über ganz Europa verbreitet war, mit seinen wichtigen Begleiterscheinungen, der epischen Tanzdichtung und dem Volksliede, in der Reinkultur vor. Thuren hat sich das Verdienst erworben, die erste ausführliche und zuverlässige Darstellung des Volksgesanges auf den Faröern gegeben zu haben; er hat mit großer Klarheit darauf hingewiesen, wie wichtig die Aufzeichnung dieser Tradition war, die uns ein Stück Mittelalter in der Gegenwart vor die Augen führt. Der größte Teil des 337 Seiten starken Buches ist der Analyse der faröischen Balladenmelodieen gewidmet, von denen der Verfasser ein bedeutungsvolles Material mitteilt. Die wichtigsten Ergebnisse der Untersuchungen Thuren's sind diese: 1. Die Balladenmelodik scheint sich selbständig auf den Inseln entwickelt zu haben (seit dem zwölften Jahrhundert). 2. Die Melodieen bestehen meist aus zwei siebentaktigen Perioden; der dreizeitige Takt kommt am häufigsten vor und ist wahrscheinlich das natürlichste Taktmaß für die Tanzenden, die einen Schritt bei jedem ersten akzentuierten Tone der Takte machen. Der Rhythmus ist wie in den Volksliedern anderer Länder, bisweilen wechselnd, indem Triolen und Duolen, die nicht auf das einmal ge-

gebene Taktmaß einwirken, auftreten. 3. Ohne Zweifel hat die färöische Tonalität — von rezitativartigen Bildungen abgesehen — die halbtonlose pentatonische Tonleiter zur Grundlage. Vielleicht hat sich hier keltischer Einfluß geltend gemacht. 4. Ein modernes Musikbewußtsein, das von den angewöhnten harmonischen Vorstellungen nicht loszukommen vermag, wird eventuell den färöischen Melodieen ästhetischen Wert absprechen. Wer sich aber mit dem einstimmigen von der Simultanharmonie nicht beeinflußten Gesang vertraut gemacht hat, wird sich sicher der vielen rhythmischen und tonalen Nuancen innerhalb des stark begrenzten Tongebietes erfreuen und von dem Reize mehrerer einfacher Melodiebildungen nicht unberührt bleiben. Das Werk Thuren's ist anregend zu lesen; es sei daher auch Nichtfachleuten zum Studium aufs wärmste empfohlen.
Knud Harder

MUSIKALIEN

195. **Arnoud-Krever:** La Perfection du Mécanisme. Verlag: A. Alips, Paris.

Aus Frankreich, dessen große Ideen so oft die Welt durchleuchtet haben, soll uns diesmal das Heil in Gestalt einer neuen Klaviermethode kommen. Des Werkes, das Arnoud-Krever, einen Holländer von Geburt, officier de l'Académie, zum Verfasser hat, und das nicht geringes Aufsehen in pianistischen Kreisen jenseits der Vogesen zu machen scheint, hat sich sofort der französische Staat bemächtigt, um es in sämtliche öffentlichen, der Musikpflege bestimmten Institute einzuführen. Es fehlt auch nicht an glänzenden Attesten, so von Camille Saint-Saëns, Francis Planté u. A. Genug der Dinge, um das Werk mit Ernst und Interesse auch in unserem für Musikpflege einigermaßen „renommierten" Deutschland zu betrachten. Vor mir liegt der erste Band, 148 eng benotete Seiten, etwa im Format der bekannten großen Steingräber Ausgabe. Text deutsch, französich, englisch. Der Verfasser dieser Zeilen darf auch einflechten, daß er einige Wochen ehrlicher Arbeit an die Durchsicht des Werkes (auch praktisch am Klavier) gewendet hat. Der äußere Anblick dieses Meeres von Notenköpfen steht zunächst im Widerspruch zu der Erkenntnis, zu der sich — ich darf wohl sagen — die weitaus größere Mehrheit deutscher Klavierspieler durchgerungen hat: daß für das Studium des Klavieres das technische Übungsmaterial auf ein möglichst geringes Quantum zu reduzieren ist. Nicht gering ist die Zahl der Lehrer, die von Etüden überhaupt nichts mehr wissen wollen, der anderen, die nach einem ganz kurzen, gerade notwendigen Studium auch Fingerübungen perhorreszieren, von der äußersten Linken, deren Führung Rudolf M. Breithaupt wohl mit Fug und Recht übernommen hat, gar nicht zu reden, deren Partei behauptet, Klavier werde überhaupt nicht mit den Fingern, sondern — mit den Schultern gespielt. Wahrscheinlich haben die verschiedenen Parteien alle ein wenig recht. Am meisten vielleicht Herr Breithaupt, zwar weniger in seinem Panegyrikon auf die Schulter als in der Erkenntnis, die er hier und da durchblicken läßt, daß Technik überhaupt nicht vollkommen zu erlernen ist. Auch die Technik des Klavieres — wie auch anderer Instrumente, und wohl auch die Gesangskunst — muß eigentlich angeboren sein. Es bedarf dann gewissermaßen nur einer Anleitung, um die schlummernden technischen Kräfte zu wecken und ohne große Mühe zur vollen Entfaltung zu bringen. Eine Tatsache ist es, daß Künstler nach einem Studium von nur wenigen Jahren mit einer stupenden Technik aufgetreten sind, während andere nach jahrelangen Studien und endlosem Fleiß, in den verschiedensten Methoden unterrichtet, es doch nicht über die Mittelmäßigkeit brachten. Indessen, wie dem auch sei, wenn auch nicht der Gipfel des Parnasses, so ist durch Fingerübungen und Fleiß doch schon ganz Schönes erreicht worden, und in dieser Hinsicht dürfen wir Arnoud-Krever's Klaviermethode mit Vertrauen begegnen. — Leider muß ich gerade Arnoud-Krever's



der Kategorie des Erhabenen beurteilt werden kann", bezeichnet er den Eindruck der Musik damit, daß sie „die höchste Ekstase des Bewußtseins der Schrankenlosigkeit erregt", während die andern Künste erst infolge der Versenkung in sie die Befreiung des Intellekts vom Dienste des Willens, d. h. die Befreiung unserer Vorstellung von den Beziehungen zur Außenwelt bewirken, worin das Wesen des Schönen bestehe. So allgemein ausgesprochen, versteht man wohl, was Wagner mit dem Spezifisch-Erhabenen der Musik meint, und vielleicht läßt sich darüber nichts weiter sagen; mehr zu erkennen ist jedenfalls dem immerhin großen Scharfsinn Seidls, wie es scheint, nicht gelungen. Eigentlich liegt ja darin eine contradictio in adjecto: wenn das Wesen der Musik eben das Erhabene ist, kann man nicht untersuchen, worin es bestehe oder wodurch es entstehe, vielmehr ist das im ersten Satze schon ausgesprochen. — Die Lektüre des Buches von Seidl ist nicht leicht. Sein Stil ist schwerfällig, langatmig, die Sätze mit eingeschalteten Nebensätzen bis ins Unendliche, ziehen sich oft über so lange Strecken dahin, daß man die Übersicht verliert. Sehr verwirrend ist auch der übermäßige Gebrauch der heute leider so beliebten Anführungsstriche („ ") und des gesperrten Druckes. Verwirrend, wenn auch sehr interessant, sind die zahlreichen Einschränkungen, Zweifel, die subtilsten Präzisierungen, die er vornimmt. Trotz allem bleibt es jedoch ein bedeutendes, tiefe Anregungen gewährendes Werk. Und wenn man auch das Gefühl zurückbehält, daß es nicht beantwortet, was es will, so hat man doch den Eindruck, daß der Grundgedanke richtig ist, nur daß er nicht bewiesen wird. Also könnte man paradox sagen: es überzeugt, ohne zu beweisen.

J. Vianna da Motta

194. **Hjalmar Thuren**: Folkesangen paa Færøerne. (Der Volksgesang auf den Färöern). Verlag: Andr. Fred Høst & Søhn, København 1908.

Es ist erfreulich, zu sehen, welchen Aufschwung die Erforschung des Volksgesanges heutzutage nimmt. Das vorliegende in dänischer Sprache verfaßte (doch mit einem deutschen Resümee versehene) Buch ist eine sehr wertvolle Bereicherung der einschlägigen Literatur. Der Verfasser behandelt in objektiver Weise das ganze musikalische Leben auf den kleinen Inseln im nördlichen Atlantischen Ozean, das sich im Volksgesang widerspiegelt. Instrumentalmusik ist nämlich den Färingern bis zur allerletzten Zeit etwas völlig Unbekanntes geblieben. Außer in dem bedeutungslosen und, wie es scheint, fürchterlich unmusikalischen Kirchengesang befriedigen die Färinger ihre Sangeslust hauptsächlich im Tanzliede. Die geographische Lage der Inseln und die Lebensverhältnisse ihrer Bewohner sind für die Bewahrung und Fortpflanzung alter Traditionen ungemein günstig, und so finden wir dort noch als fast allgemein vorherrschende Tanzform den mittelalterlichen Kettentanz, der im 12., 13. und 14. Jahrhundert über ganz Europa verbreitet war, mit seinen wichtigen Begleiterscheinungen, der epischen Tanzdichtung und dem Volksliede, in der Reinkultur vor. Thuren hat sich das Verdienst erworben, die erste ausführliche und zuverlässige Darstellung des Volksgesanges auf den Faröern gegeben zu haben; er hat mit großer Klarheit darauf hingewiesen, wie wichtig die Aufzeichnung dieser Tradition war, die uns ein Stück Mittelalter in der Gegenwart vor die Augen führt. Der größte Teil des 337 Seiten starken Buches ist der Analyse der faröischen Balladenmelodieen gewidmet, von denen der Verfasser ein bedeutungsvolles Material mitteilt. Die wichtigsten Ergebnisse der Untersuchungen Thuren's sind diese: 1. Die Balladenmelodik scheint sich selbständig auf den Inseln entwickelt zu haben (seit dem zwölften Jahrhundert). 2. Die Melodieen bestehen meist aus zwei siebentaktigen Perioden; der dreizeitige Takt kommt am häufigsten vor und ist wahrscheinlich das natürlichste Taktmaß für die Tanzenden, die einen Schritt bei jedem ersten akzentuierten Tone der Takte machen. Der Rhythmus ist wie in den Volksliedern anderer Länder, bisweilen wechselnd, indem Triolen und Duolen, die nicht auf das einmal ge-
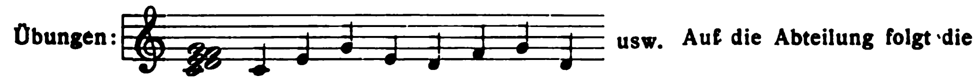
gebene Taktmaß einwirken, auftreten. 3. Ohne Zweifel hat die färöische Tonalität — von rezitativartigen Bildungen abgesehen — die halbtonlose pentatonische Tonleiter zur Grundlage. Vielleicht hat sich hier keltischer Einfluß geltend gemacht. 4. Ein modernes Musikbewußtsein, das von den angewöhnten harmonischen Vorstellungen nicht loszukommen vermag, wird eventuell den färöischen Melodieen ästhetischen Wert absprechen. Wer sich aber mit dem einstimmigen von der Simultanharmonie nicht beeinflußten Gesang vertraut gemacht hat, wird sich sicher der vielen rhythmischen und tonalen Nuancen innerhalb des stark begrenzten Tongebietes erfreuen und von dem Reize mehrerer einfacher Melodiebildungen nicht unberührt bleiben. Das Werk Thuren's ist anregend zu lesen; es sei daher auch Nichtfachleuten zum Studium aufs wärmste empfohlen.
Knud Harder

MUSIKALIEN
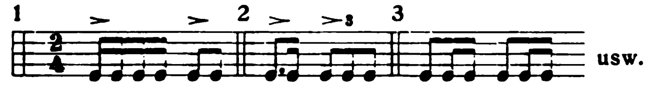
195. **Arnoud-Krever:** La Perfection du Mécanisme. Verlag: A. Alips, Paris.

Aus Frankreich, dessen große Ideen so oft die Welt durchleuchtet haben, soll uns diesmal das Heil in Gestalt einer neuen Klaviermethode kommen. Des Werkes, das Arnoud-Krever, einen Holländer von Geburt, officier de l'Académie, zum Verfasser hat, und das nicht geringes Aufsehen in pianistischen Kreisen jenseits der Vogesen zu machen scheint, hat sich sofort der französische Staat bemächtigt, um es in sämtliche öffentlichen, der Musikpflege bestimmten Institute einzuführen. Es fehlt auch nicht an glänzenden Attesten, so von Camille Saint-Saëns, Francis Planté u. A. Genug der Dinge, um das Werk mit Ernst und Interesse auch in unserem für Musikpflege einigermaßen „renommierten" Deutschland zu betrachten. Vor mir liegt der erste Band, 148 eng benotete Seiten, etwa im Format der bekannten großen Steingräber Ausgabe. Text deutsch, französich, englisch. Der Verfasser dieser Zeilen darf auch einflechten, daß er einige Wochen ehrlicher Arbeit an die Durchsicht des Werkes (auch praktisch am Klavier) gewendet hat. Der äußere Anblick dieses Meeres von Notenköpfen steht zunächst im Widerspruch zu der Erkenntnis, zu der sich — ich darf wohl sagen — die weitaus größere Mehrheit deutscher Klavierspieler durchgerungen hat: daß für das Studium des Klavieres das technische Übungsmaterial auf ein möglichst geringes Quantum zu reduzieren ist. Nicht gering ist die Zahl der Lehrer, die von Etüden überhaupt nichts mehr wissen wollen, der anderen, die nach einem ganz kurzen, gerade notwendigen Studium auch Fingerübungen perhorreszieren, von der äußersten Linken, deren Führung Rudolf M. Breithaupt wohl mit Fug und Recht übernommen hat, gar nicht zu reden, deren Partei behauptet, Klavier werde überhaupt nicht mit den Fingern, sondern — mit den Schultern gespielt. Wahrscheinlich haben die verschiedenen Parteien alle ein wenig recht. Am meisten vielleicht Herr Breithaupt, zwar weniger in seinem Panegyrikon auf die Schulter als in der Erkenntnis, die er hier und da durchblicken läßt, daß Technik überhaupt nicht vollkommen zu erlernen ist. Auch die Technik des Klavieres — wie auch anderer Instrumente, und wohl auch die Gesangskunst — muß eigentlich angeboren sein. Es bedarf dann gewissermaßen nur einer Anleitung, um die schlummernden technischen Kräfte zu wecken und ohne große Mühe zur vollen Entfaltung zu bringen. Eine Tatsache ist es, daß Künstler nach einem Studium von nur wenigen Jahren mit einer stupenden Technik aufgetreten sind, während andere nach jahrelangen Studien und endlosem Fleiß, in den verschiedensten Methoden unterrichtet, es doch nicht über die Mittelmäßigkeit brachten. Indessen, wie dem auch sei, wenn auch nicht der Gipfel des Parnasses, so ist durch Fingerübungen und Fleiß doch schon ganz Schönes erreicht worden, und in dieser Hinsicht dürfen wir Arnoud-Krever's Klaviermethode mit Vertrauen begegnen. — Leider muß ich gerade Arnoud-Krever's
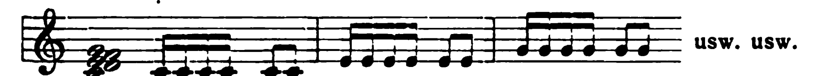
wesentlichstem Grundgedanken, gewissermaßen dem Leitmotiv seiner Schule, feindlich entgegentreten. Dieses Leitmotiv heißt bei ihm: Rhythmentafel. Er verlangt, daß „jede Übung mit Benutzung der Rhythmentafel auf 360 verschiedene Arten vorgenommen, sowie in sämtliche Tonarten transponiert" werde. Das Folgende möge seine Absicht erläutern. Da steht z. B. als No. 1. in einer kurzen Abteilung von (8) schlichten Fünffinger-Übungen:



Auf die Abteilung folgt die Rhythmentafel von zunächst 100 Beispielen. Z. B.:



Nach dieser Tafel von 100 Beispielen wären die vorhergehenden Übungen zu spielen. Also unsere No. 1 nach Rh. 1:



Für die folgenden Übungen werden dann noch Hunderte von Rhythmenbeispielen allmählich in die Welt gesetzt. Nun werde man sich klar, daß Arnoud-Krever's Werk, Band 1 praeter propter 1000 Übungen enthält, daß laut seiner Vorschrift diese sämtlichen Übungen nach jenen endlosen Rhythmenbeispielen zu studieren und, nicht genug, noch in alle Tonarten zu transponieren sind! Ich habe darüber nachgedacht, ob für die glücklichen Musikanten in Frankreich der Tag länger ist als die armseligen 24 Stunden, die er bei uns hat. Ein Glück übrigens, daß Krever einfach von „allen Tonarten" spricht, worunter wir uns schlauerweise unsere ordinären 24 Tonarten denken mögen. Aber wehe, wenn man dort unter dem Einfluß eines Debussy, Ducas, Chabrier u. a. gar noch andere Tonarten eingeführt hat...! Dann gnade uns der Himmel, daß Krever's Methode, deren sich in Frankreich der Staat bemächtigt, nicht etwa bei unserer Regierung auch noch durchgeht...! Difficile est satiram non scribere. Als Empfehlung für die Rhythmen führt Krever sieben Gründe an. An erster Stelle, daß sie den Übungen die traditionelle Trockenheit und Langweiligkeit nehmen. Das bestreite ich! Ich glaube im Gegenteil, daß sie die Übungen noch trockener und langweiliger machen. Übrigens wer verlangt denn, daß der Weg zum Parnaß uns eitel Vergnügen bereite? In allen Künsten ist das rein technische Übungsmaterial dürr und trocken. Die übrigen Gründe, die Krever für die Rhythmen anführt, sind nicht der Rede wert. Die etwaigen Vorteile, die sie bieten, sind schon in der Mannigfaltigkeit der Übungen selbst enthalten. Nein, streichen wir ein für allemal diese Rhythmen, und es bleibt uns noch genug der ersprießlichen Arbeit. Streichen wir aber auch die Transponierungen! Das hindert uns nicht, daß wir bei Übungen, die ganz in C geschrieben sind, einige Finger gelegentlich auf die schwarzen Tasten setzen, und wo der Autor selbst uns nur eine Obertaste angibt, haben wir schon eine Art Transposition. Glücklicherweise gibt uns Krever genug Material auf Unter- und Obertasten. Nach meiner Ansicht möge man die Kunst des Transponierens an Schubert- oder Schumannschen Liedern erlernen; bei technischen Übungen sollte man damit nicht aufgehalten werden. Nach diesen Ausstellungen, die sich nur auf die „Gebrauchsanweisung" des Arnoud-Krever'schen Werkes beziehen, bleibt uns immer noch das Werk selbst, und dies enthält eine wahre Fundgrube vortrefflichster, vielfach ganz neuer Übungen, deren Kenntnis jedem Klavierspieler zu empfehlen ist. Der vorliegende Band ist in sechs Hefte eingeteilt. Deren erstes enthält in fünf Unterabteilungen etwa 150 Übungen in



Aus Tagesblättern

AUGSBURGER POSTZEITUNG vom 23. und 27. Mai 1908. — Zum 60. Geburtstage des Komponisten Pembaur veröffentlicht Otto Keller einen kurzen Aufsatz („Joseph Pembaur"), in dem er den Gefeierten „den Hort des musikalischen Lebens in Innsbruck" nennt und seine Kompositionen sowie seine theoretischen Werke warm lobt. — Der Aufsatz „Die Brahms-Ausstellung in Wien" von Otto Keller enthält u. a. Auszüge aus interessanten unbekannten Briefen des Meisters.

BERLINER BÖRSEN-COURIER vom 5. Januar 1908. — Zu Max Bruchs 70. Geburtstag veröffentlicht Adolf Kohut in dem Aufsatz „Max Bruch und Johannes Brahms" drei Briefe Bruchs an Brahms und einen Brief Brahms' an Bruch, nebst Erläuterungen.

BERLINER NEUESTE NACHRICHTEN vom 8. März 1908. — Zur 250. Aufführung der „Lustigen Weiber" in Berlin veröffentlicht Georg Richard Kruse den Aufsatz „Otto Nicolais ‚Lustige Weiber' und ihre Vorgängerinnen", dessen Inhalt unsere Leser aus Kruses Aufsätzen in den Heften VI, 20—23 unserer Zeitschrift kennen.

DER TAG (Berlin) vom 12. März 1908. — Paul Marsop beginnt seinen Aufsatz: „Was will das Münchener Künstlertheater?" mit den Worten: „Es gilt einen Versuch, im ausgesprochenen Gegensatz zu den Meiningern, zu ihren englischen Vorgängern, zu ihrem modern-beweglicheren, geschäftskundigeren Nachfolger Reinhardt und allen, die sich an die Genannten anschließen, die Szene zu vereinfachen — zugunsten des Wortes und der Gebärde, in entschiedener Wahrung des Vor- und Alleinrechts des Dichters." Marsop berichtet über die Bestrebungen zur Reform der Bühneneinrichtung und des Theaterbaus und ladet zum Besuch des Künstlertheaters auf der Münchener Ausstellung ein.

BERLINER TAGEBLATT vom 22. Februar, vom 4. Juni und vom 28. Juni 1908. — In dem Aufsatz „Niels W. Gade" (22. II.) veröffentlicht Hermann Erler vier bisher ungedruckte Briefe Joseph Joachims an Gade und Auszüge aus einem Briefe Clara Schumanns und spricht in einer Einleitung sein Bedauern darüber aus, daß Gade's Musik unterschätzt und selten aufgeführt wird. — Unter der Überschrift „Chopins letzte Stunden" (4. VI.) wird ein Brief des Grafen Albert Grzymala, eines Freundes Chopin's, an dessen Verleger, August Leo in Paris, mitgeteilt, in dem der Briefschreiber über die letzten Tage Chopin's berichtet. Graf Grzymala spricht die Ansicht aus, daß Chopin, „wenn er nicht das Unglück gehabt hätte, G. S. [George Sand] kennen zu lernen, die seine ganze Existenz vergiftet hat, das Alter der Cherubim [so!] hätte erreichen können". — Franz Scharwenka berichtet in dem Aufsatz „Der Musiklehrer" (28. VI.) über die Bestrebungen des Musikpädagogischen Verbandes, den Staat zur Einführung obligatorischer Musiklehrerprüfungen zu veranlassen. Die Redaktion des „Berliner Tageblatt" bemerkt dazu, daß sie sich der Auffassung des Verfassers „nicht völlig anschließen möchte".

DEUTSCHE TAGESZEITUNG (Berlin) vom 4. und vom 17. April 1908. — Der Aufsatz „Richard Wagner und die Moderne" von Josef Stolzing richtet sich haupt-

sächlich gegen die Freigabe des „Parsifal“. — In dem Aufsatz „Richard Wagner über die Moderne“ spricht Josef Stolzing über den Einfluß, den die Juden nach Wagners Ansicht auf die Kultur und die Kunst ausgeübt haben.

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) vom 25. Januar 1908. — Ernst Müller zeigt in einem interessanten Aufsatz über „Schiller und die Musik“, daß „die Musik stets einen wichtigen Faktor in Schillers Leben und seiner Dichtung bildete“, und berichtet über Schillers Pläne, Operntexte zu schreiben. Zelter sagte: „Niemand hat tieferen Sinn für die Musik als Schiller.“ Müller zählt einige der bedeutendsten Kompositionen Schillerscher Gedichte auf. Am Schluß weist der Verfasser darauf hin, daß „die von Schiller gewünschte Oper“ von Richard Wagner geschaffen worden ist.

WESER-ZEITUNG (Bremen) vom 8. März 1908. — In dem Aufsatz „Der musikalische Zeitgeschmack sagt W. Freudenberg nach einem kurzen historischen Überblick: „Wenn nun die neuere, auf der Orchestertechnik beruhende Musik zu allgemeiner Verständlichkeit zurückkehren will, wird sie sich wieder mehr auf das dem Menschen im Gesang angeborene Fundament aller wahren Musik besinnen und bestrebt sein müssen, sich mit melodischem Inhalt zu füllen. ... Der Gesang, das Schönste aller Musik, ist das Heilmittel, durch das sie wieder genesen kann, wenn sie von ihm ihren Ausgang nimmt.“

BRESLAUER ZEITUNG vom 24. Mai 1908. — Zum Geburtstage Wagners veröffentlicht Paul Menzel den Aufsatz „Ein Richard Wagner-Gedenklatt“, in dem er auch über die Aufführungen Wagnerscher Werke in Breslau berichtet.

DORTMUNDER ZEITUNG vom 1. Januar 1908. — Kalman Feld veröffentlicht in dem Aufsatz „Äußerungen berühmter Dirigenten über die Leonoren-Ouvertüre No. 3“ die Antworten von acht Dirigenten auf die Frage, an welcher Stelle die dritte Leonoren-Ouvertüre gespielt werden soll. Mottl, Richter, Richard Strauß und Siegfried Wagner sind der Ansicht, daß es am besten sei, diese Ouvertüre nur im Konzertsaal spielen zu lassen; wenn man sie aber bei der Aufführung des „Fidelio“ nicht vermissen wolle, so möge man sie am Anfang aufführen. Auch Schuch pflegt sie an den Anfang zu stellen. Goldmark und Nikisch lassen sie vor dem zweiten Akt spielen, Mahler während der Verwandlung. Strauß empfiehlt, außer der dritten Leonoren-Ouvertüre auch die Fidelio-Ouvertüre vor dem Beginn der Oper vorzutragen. Der Verfasser spricht dann die Ansicht aus, daß die dritte Leonoren-Ouvertüre gar keine „Ouvertüre“, kein „Vorspiel“, sondern ein „Zwischenspiel“ sei und während der Verwandlung im zweiten Akt gespielt werden müsse. „Hört man die Fanfare zuerst in der Ouvertüre und dann bei offener Szene, so wird man statt der beabsichtigten erlösenden Überraschung einer unwillkürlich funktionierenden musikalischen Reflexion ausgesetzt, wodurch die Wirkung im entscheidenden Moment verloren geht. Ertönt hingegen die Fanfare im ‚Nachspiel‘ als Reminiszenz, so büßt sie, an dieser Stelle wiederholt, nichts von der ihr zukommenden Bedeutung ein, gerade im Gegenteil, die Wirkung ist eine verdoppelte, denn der musikalische Eindruck wirkt hier zugleich dramatisch, das soeben erlebte Drama taucht noch einmal in voller Deutlichkeit vor unserem geistigen Auge auf ...“ „... Aber auch von einem anderen Standpunkt aus muß der Placierung der Ouvertüre nach der Kerkerszene der Vorzug gegeben werden. Wenn in einer Oper bei einer Verwandlung ein so unmittelbarer dramatischer Zusammenhang zwischen den zwei aufeinanderfolgenden, in der Handlung nur aus technischen Gründen unterbrochenen Szenen besteht, wie dies in der Verwandlung

nach der Kerkerszene der Fall ist, so wird die erläuternde Musik, als Bindeglied, zum ästhetischen Bedürfnis ... Durch ihren Inhalt ist die Leonoren-Ouvertüre prädestiniert, der Verwandlung im zweiten Akt als musikalischer Unterbau zu dienen. Wie das berühmte Nachspiel im ersten Akt der ‚Götterdämmerung' uns während der Verwandlung vom Walkürenfelsen in die Gibichungenhalle geleitet, so führt uns — nennen wir das Kind beim Namen — das Leonoren-Nachspiel mit plastischer Deutlichkeit von den Stufen des Kerkers, dessen dumpfe Atmosphäre uns aus den einleitenden Takten in so ergreifender Weise entgegenweht, zu den Höhen der erlösenden Freiheit, auf welche der jubelnde Schluß des gigantischen Werkes hinweist."

TREMONIA (Dortmund) vom 11. Dezember 1907. — A. Schmeck berichtet auf Grund einer Verordnung des Rates von Dortmund aus dem Jahre 1748 über „Dortmunds Musikverhältnisse vor 150 Jahren".

SÄCHSISCHE ARBEITER-ZEITUNG (Beilage: „Leben, Wissen, Kunst") (Dresden) vom 30. November 1907. — Eugen Thari veröffentlicht gelegentlich eines Auftretens Robert Kothes in der Dresdener Volkssingakademie einen ausführlichen Aufsatz über „Volkslied und Lautenspiel".

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (Essen a. R.) vom 7. März und vom 25. Juni 1908. — „Schutz den Beethoven-Häusern" fordert Joseph August Lux in einem interessanten Aufsatz, in dem er mehrere von Beethoven bewohnte Häuser in Wien und der Umgebung Wiens beschreibt. — Otto Albert Schneider zeigt in dem Aufsatz „Renaissance und Barock in der bildenden Kunst und in der Musik", daß „sich in der Entwickelung der bildenden Kunst von der Renaissance zum Barock, wie sie vom 15. zum 16. Jahrhundert in Italien beobachtet wird, eine überraschende Parallele zu der Entwickelung der Tonkunst vom 18. zum 19. Jahrhundert bietet", und daß die moderne Musik in vieler Hinsicht der Kunst der Nachfolger Michelangelo's ähnlich ist. Die Frage, „ob unsere jüngste Tonkunst, wie sie sich seit dem späteren und späten Beethoven über Wagner zu Strauß und Mahler entwickelt hat, noch einer Weiterbildung fähig ist", glaubt Schneider „im Hinblick auf die verblüffend parallele Entwickelung der italienischen bildenden Kunst" verneinen zu müssen. Er meint, es sei „der gleiche Weg zum Verfall von Wagner und Liszt zu Strauß und Mahler, wie von dem Schöpfer der Laurentiana zu den Bernini und Borromini". „In der bildenden Kunst folgte auf das Pathos des Barock die Grazie des Rokoko. Dieses wieder wird abgelöst von dem strengeren Stil Louis XVI., der zum klassizistischen Empire führt. So wird auch die Tonkunst aus dem komplizierten Überschwang zurückfinden zu einer schlichteren und gehalteneren Sprache."

FRANKFURTER ZEITUNG vom 1. Februar, vom 8. März, vom 17., 24. und 31. Mai 1908. — Alfred Moeglichs Aufsatz „Aus dem Werdegange eines Geigerkönigs. Zur Erinnerung an August Wilhelmj" (1. II.) enthält interessante Mitteilungen über Wilhelmjs Geigenspiel, die sich zum Teil auf Jules Ghymers' Schrift über Wilhelmjs Spiel stützen. „August Wilhelmjs Art zu studieren, die er von Kindesbeinen auf sozusagen instinktiv pflegte, war die stellenweise Übung, das heißt, er studierte niemals ein Stück in seinem Zusammenhange, sondern die einzelnen, schwierigeren Stellen, und zwar eine jede ununterbrochen so lange, bis sie ganz korrekt herauskam." — Aus dem „Pester Lloyd" werden „Erinnerungen an Johannes Brahms" (8. III.) abgedruckt, die Berta Tucholsky nach Aufzeichnungen des Sängers und Komponisten Georg Henschel, zuerst veröffentlicht in

sächlich gegen die Freigabe des „Parsifal". — In dem Aufsatz „Richard Wagner über die Moderne" spricht Josef Stolzing über den Einfluß, den die Juden nach Wagners Ansicht auf die Kultur und die Kunst ausgeübt haben.

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) vom 25. Januar 1908. — Ernst Müller zeigt in einem interessanten Aufsatz über „Schiller und die Musik", daß „die Musik stets einen wichtigen Faktor in Schillers Leben und seiner Dichtung bildete", und berichtet über Schillers Pläne, Operntexte zu schreiben. Zelter sagte: „Niemand hat tieferen Sinn für die Musik als Schiller." Müller zählt einige der bedeutendsten Kompositionen Schillerscher Gedichte auf. Am Schluß weist der Verfasser darauf hin, daß „die von Schiller gewünschte Oper" von Richard Wagner geschaffen worden ist.

WESER-ZEITUNG (Bremen) vom 8. März 1908. — In dem Aufsatz „Der musikalische Zeitgeschmack sagt W. Freudenberg nach einem kurzen historischen Überblick: „Wenn nun die neuere, auf der Orchestertechnik beruhende Musik zu allgemeiner Verständlichkeit zurückkehren will, wird sie sich wieder mehr auf das dem Menschen im Gesang angeborene Fundament aller wahren Musik besinnen und bestrebt sein müssen, sich mit melodischem Inhalt zu füllen. ... Der Gesang, das Schönste aller Musik, ist das Heilmittel, durch das sie wieder genesen kann, wenn sie von ihm ihren Ausgang nimmt."

BRESLAUER ZEITUNG vom 24. Mai 1908. — Zum Geburtstage Wagners veröffentlicht Paul Menzel den Aufsatz „Ein Richard Wagner-Gedenklatt", in dem er auch über die Aufführungen Wagnerscher Werke in Breslau berichtet.

DORTMUNDER ZEITUNG vom 1. Januar 1908. — Kalman Feld veröffentlicht in dem Aufsatz „Äußerungen berühmter Dirigenten über die Leonoren-Ouvertüre No. 3" die Antworten von acht Dirigenten auf die Frage, an welcher Stelle die dritte Leonoren-Ouvertüre gespielt werden soll. Mottl, Richter, Richard Strauß und Siegfried Wagner sind der Ansicht, daß es am besten sei, diese Ouvertüre nur im Konzertsaal spielen zu lassen; wenn man sie aber bei der Aufführung des „Fidelio" nicht vermissen wolle, so möge man sie am Anfang aufführen. Auch Schuch pflegt sie an den Anfang zu stellen. Goldmark und Nikisch lassen sie vor dem zweiten Akt spielen, Mahler während der Verwandlung. Strauß empfiehlt, außer der dritten Leonoren-Ouvertüre auch die Fidelio-Ouvertüre vor dem Beginn der Oper vorzutragen. Der Verfasser spricht dann die Ansicht aus, daß die dritte Leonoren-Ouvertüre gar keine „Ouvertüre", kein „Vorspiel", sondern ein „Zwischenspiel" sei und während der Verwandlung im zweiten Akt gespielt werden müsse. „Hört man die Fanfare zuerst in der Ouvertüre und dann bei offener Szene, so wird man statt der beabsichtigten erlösenden Überraschung einer unwillkürlich funktionierenden musikalischen Reflexion ausgesetzt, wodurch die Wirkung im entscheidenden Moment verloren geht. Ertönt hingegen die Fanfare im ‚Nachspiel' als Reminiszenz, so büßt sie, an dieser Stelle wiederholt, nichts von der ihr zukommenden Bedeutung ein, gerade im Gegenteil, die Wirkung ist eine verdoppelte, denn der musikalische Eindruck wirkt hier zugleich dramatisch, das soeben erlebte Drama taucht noch einmal in voller Deutlichkeit vor unserem geistigen Auge auf ..." „... Aber auch von einem anderen Standpunkt aus muß der Placierung der Ouvertüre nach der Kerkerszene der Vorzug gegeben werden. Wenn in einer Oper bei einer Verwandlung ein so unmittelbarer dramatischer Zusammenhang zwischen den zwei aufeinanderfolgenden, in der Handlung nur aus technischen Gründen unterbrochenen Szenen besteht, wie dies in der Verwandlung

teilungen Hervé's über dessen Zusammentreffen mit Wagner, der ihn in einer Abendgesellschaft kennen lernte und später zuweilen mit Anerkennung von ihm sprach. — Carlos Droste veröffentlicht unter der Überschrift „Hedwig Reicher-Kindermann" zum 25. Todestage der Sängerin eine interessante Biographie.

HANNOVERSCHER COURIER vom 12. Februar 1908. — H. von Beaulieu veröffentlicht einen Dialog zwischen einer Frau und einem Mann unter dem Titel „Der ‚große Prozeß' in Richard Wagners Dichtung." Mit dem „großen Prozeß" meint der Verfasser die Liebe, die Friedrich Hebbel „den großen zwischen den Geschlechtern anhängigen Prozeß" nannte. Der Dialog handelt von der Liebe Elisabeths, Elsas, Brünnhildes und Isoldes.

KIELER ZEITUNG vom 24. Januar 1908. — Zum 60. Geburtstage Kretzschmars veröffentlicht Willy Orthmann den Aufsatz „Hermann Kretzschmar", in dem er den Gefeierten den „zurzeit größten Kenner der Musik aller Jahrhunderte" nennt.

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG (BEILAGE: BLÄTTER FÜR LITERATUR UND KUNST) 1908, Nr. 8 und 10. — Paul Bornstein bespricht in dem Aufsatz „Friedrich Hebbel und Robert Schumann" (Nr. 8) die Beziehungen der beiden Künstler zueinander. Schumann wollte bekanntlich eine Bearbeitung von Hebbels „Genoveva" als Textbuch einer Oper benutzen und vertonte mehrere Gedichte von Hebbel. Schumann und Hebbel sahen einander im Jahre 1847 in Dresden. — Paul Ehlers' Aufsatz „Das Münchner Künstlertheater" handelt von der Reform der Bühneneinrichtung.

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG vom 15. Februar 1908. — Adolf Prümers berichtet in dem Aufsatz „Königsberg und seine Musiker" kurz über das Leben und Schaffen der Choralkomponisten Graumann (1487—1541), Johann Eccard (1553—1611) und Heinrich Albert (1604—1651), des Liederdichters Reichhardt (1752—1814), E. T. A. Hoffmanns, Otto Nicolais, Adolf Jenens, Hermann Goetz und mehrerer bekannter Musikschriftsteller, Virtuosen und Pädagogen.

ALLGEMEINE ZEITUNG (München) vom 3. Januar, vom 24. Januar und vom 18. März 1908. — Paul Marsop zieht in dem Aufsatz „Die beiden Barbiere" (3. I.) einen Vergleich zwischen Paisiello's und Rossini's Opern „Der Barbier von Sevilla" und spricht kurz über den Einfluß Paisiello's auf Mozart. Am Anfang des Aufsatzes schreibt Marsop: „Am 5. Februar 1816 wurde Rossini's ‚Barbiere di Siviglia' vom römischen Publikum ausgezischt. Der Hauptgrund solcher feindseligen Haltung: man fand es unverschämt, unverzeihlich, daß ein junger Tonsetzer sich vermaß, nach dem gleichen Komödienstoff zu greifen, mit dessen musikalischer Illustrierung der allverehrte Meister Paisiello sich nicht lange zuvor ins Herz aller Italiener gesungen hatte. Am 13. Dezember 1907 pfiffen die Urenkel derer, die dereinst dem Schwan von Pesaro wohl die schwersten Stunden seines Lebens bereiteten, den ‚Barbier' des Paisiello unbarmherzig aus — als er in seinem Geburtslande, fast schon verschollen, unvermutet wieder einmal auftauchte." Als Marsop einige Zischer nach dem Grunde der Ablehnung fragte, erhielt er die Antwort, „es sei unerhört, die alte verstaubte Scharteke einer Zuhörerschaft vorzusetzen, die doch die unübertreffliche Tonschöpfung eines Rossini Note für Note auswendig kenne." — Unter der Überschrift „Verdi und das Publikum" (24. I.) veröffentlicht und kommentiert Paul Marsop einen von Verdi im Februar 1859 an seinen Verleger Ricordi gerichteten Brief, der zeigt, daß Verdi auch in der Zeit, als er schon der Liebling seiner Nation war, von dem Theaterpublikum sehr geringschätzig dachte. — Heinrich Spelthahn bietet in dem Aufsatz „Exotische Musik" (18. III.) einen Überblick




der Londoner Zeitschreift „Century Magazine“, mitteilt. Henschel verkehrte freundschaftlich mit Brahms und hat in den „Erinnerungen“ manche sehr interessante Aussprüche Brahms' wiedergegeben und auch von einigen Erlebnissen erzählt, durch die wir Brahms' Charakter näher kennen lernen. Als Henschel ihn fragte, ob er einige Noten in dem „Triumphlied“ ändern dürfe, antwortete Brahms: „Gewiß. Meinetwegen darf ein denkender, verständiger Sänger ruhig einmal eine Note verändern; nur müssen natürlich Deklamation und Akzent korrekt bleiben.“ Über Wagners „Ring“ sagte Brahms: „Ich muß gestehen, daß ‚Walküre‘ und ‚Götterdämmerung‘ auch auf mich großen Eindruck gemacht haben. Für ‚Rheingold‘ und ‚Siegfried‘ bin ich nicht so begeistert. Wenn ich nur erst wüßte, was aus dem Ring wird und was Wagner damit gemeint hat. Vielleicht das Kreuz? Hebbel hat es in seinen Nibelungen so aufgefaßt, und vielleicht war das auch Wagners Meinung. Ich bin dem Kreuz durchaus nicht blind ergeben, aber das wäre doch wenigstens eine Idee, das Ende der Götter so anzudeuten.“ Auch an einer anderen Stelle berichtet Henschel, daß Brahms fragte: „was denn eigentlich mit dem Ring geschehe.“ Brahms' Arbeitsweise charakterisieren die folgenden Aussprüche: „Man sollte nie vergessen, daß man mehr lehrt [Druckfehler?], wenn man ein Stück möglichst vollendet, als wenn man zehn beginnt. Lassen Sie es liegen und nehmen Sie es immer wieder vor, bis es ein vollendetes Kunstwerk ist, bis keine Note, kein Takt darin vorkommt, der noch besser sein könnte. Ob es dann auch schön ist, das ist wieder eine Sache für sich, aber vollendet muß es sein. Wie Sie wissen, bin ich faul. Aber nie könnte ich ein angefangenes Werk liegen lassen, bis es nicht einwandfrei, so vollkommen wie möglich ist.“ „Wenn Sie Lieder schreiben, müssen Sie zugleich mit der Melodie einen gesunden, kräftigen Baß erfinden. Und dann keine schweren Dissonanzen auf unbetonten Taktteilen, bitte! Das ist schwach. Ich selbst bin sehr für Dissonanzen, aber in betonten, schweren Taktteilen, und dann löse ich sie leicht und allmählich auf.“ Von Schuberts Komposition der Goethe-Lieder sagte Brahms: „Die letzte Strophe von Suleikas Lied: ‚Was bedeutet die Bewegung‘ ist für mich das einzige Beispiel, wo der Zauber Goethescher Worte durch die Musik noch erhöht wird. Alle seine anderen Gedichte sind in sich vollendet, daß keine Musik an sie heranreicht.“ Von den Werken der großen Meister sprach Brahms nach Henschels Mitteilungen „nicht nur mit Bescheidenheit, sondern sogar mit Demut.“ — Bernhard Scholz klagt in dem Aufsatz „Der Niedergang der öffentlichen Musikpflege in Frankfurt a. M.“ (17. V.) darüber, daß ältere klassische Werke, z. B. die Cherubini's, in Frankfurt a. M. „mehr und mehr vom Repertoire verschwanden,“ weil zu viele Aufführungen von Werken der Neueren, besonders der Russen, stattfanden. Ferner bedauert Scholz, daß in den letzten Jahren das Publikum weniger danach fragt, welches Werk aufgeführt wird, als danach, wer es dirigiert. In Frankfurt würden die auswärtigen, nur als Gäste auftretenden Dirigenten und Kammermusik-Virtuosen so sehr bevorzugt, daß die einheimischen „an die Wand gedrückt“ würden. — Luise Pohl berichtet in dem Aufsatz „Eine Erinnerung an Anton Rubinstein“ (24. V.) über Rubinsteins Spielleidenschaft und seine Abneigung gegen Wagners Musik. — Unter der Überschrift „Richard Wagner als Supplikant“ (31. V.) werden Stellen aus drei die Aufführung des „Rienzi“ betreffenden Briefen Wagners an den Dresdener Hoftheater-Intendanten Freiherrn von Lüttichau mitgeteilt.

HAMBURGER FREMDENBLATT vom 20. Februar und vom 31. Mai 1908. — Der anonyme Aufsatz „Richard Wagner und Hervé“ berichtet auf Grund von Mit-

KRITIK

OPER

KÖLN: Die in der Zeit vom 11. bis 29. Juni durch den Opernfestpiel-Verein im hiesigen Opernhause veranstalteten sechs Aufführungen haben manches Schöne und Anregende gebracht, andererseits aber auch Enttäuschungen bereitet. Zum ersten Abend hatte die Festspielleitung ihre Rechnung ohne Burrian gemacht, obgleich der Herr an ihrem künstlerischen Konto stark beteiligt war. In „Tristan und Isolde" sprang für den in letzter Stunde Absagenden Paul Kalisch (Wiesbaden) höchst verdienstlich ein. Zu der großzügigen Isolde von Martha Leffler-Burckard (Wiesbaden) gesellten sich als sehr rühmliche Vertreter des Kurwenal, des Marke und der Brangäne Tilman Liszewsky (Köln), Alfred Kase (Leipzig) und Ottilie Metzger-Froitzheim (Hamburg). Als stark persönlich wirkender Dirigent hielt Arthur Nikisch zeitweilig das Orchester allzu laut. Eine außerordentliche Aufführung von echtem Festspielgepräge war die von „Figaros Hochzeit". Vorweg sind als ausgezeichnete Vertreter des Figaro und der Susanne Paul Knüpfer und Frieda Hempel (Berlin) zu nennen, mit denen Fritz Feinhals (München) als Graf in schönen Wettbewerb trat. Recht zierlich gab Minnie Nast (Dresden), den Pagen. Lola Artôt- de Padilla (Berlin) stand als Gräfin nicht ganz auf der durch die Vorgenannten behaupteten Höhe, während als Bartolo, Basilio und Marzelline Georg Sieglitz (München), Albert Reiß (New York), und Anna Welden (Köln) Vortreffliches boten. An der Spitze des Kölner Orchesters erschloß Fritz Steinbach als so recht stilvertrauter, hingebungsvoller Ausdeuter Grazie und Wollaut der Partitur. In der folgenden „Meistersinger"-Aufführung, die ebenso wie die voraufgegangenen Anton Fuchs (München) szenisch herrlich leitete, entsprach als Stolzing Leo Slezak (Wien) weder gesanglich noch darstellerisch den gehegten Erwartungen. Dann waren Minnie Nast als Eva und Albert Reiß als David stimmlich nicht absolut ausreichend, sonst aber einwandfrei. Fritz Feinhals als hervorragender Sachs, dann Rudolf Moest (Hannover), Josef Geis (München), Liszewsky (Köln) und Ottilie Metzger, letztere allerdings oft recht willkürlich singend stellten das weitere, von Felix Mottl in vornehmstem Stile geleitete, leistungsfähige Ensemble. Die Chöre hatten durch Konservatoristen und den Gesangverein Liederkranz erhebliche Verstärkung erfahren. Gerade die gewöhnliche Kölner „Meistersinger"-Aufführung steht so hoch, daß auch eine Festspielvorstellung sie nicht leicht übertrumpft, und das ist auch diesmal nicht geschehen. Bedeutenden und vollberechtigten Erfolg erzielte am vierten Abend das Ensemble des Brüsseler „Théâtre royal de la Monnaie" mit Puccini's „Vie de Bohême". Unter Sylvain Dupui's feinsinniger Führung waren zumal Yvonne de Tréville, M. Symiane, sowie A. Morati und M. de Cléry als Mimi, Musette, Rodolphe und Marcel gesanglich und, was besonders betont sei, auch schauspielerisch vorzüglich und so recht voller Leben und Natürlichkeit. Bis zur kleinsten Rolle ein stileinheitliches, künstlerisch glänzendes Zusammenwirken! Für Claude Debussy's schwaches Opernwerk (eigentlich eher Melodram) „Pelleas und Melisande", Text von Maeterlinck, ist in jüngster Zeit von beteiligter deutscher Seite ungerechtfertigte Reklame gemacht worden. Dieses Werk, dessen Wahl unverständlich auch dann bleibt, wenn man die leitenden Fäden kennt, brachte die allgemein empfundene große Enttäuschung dieser Festspiele. Natürlich nahm man die ausgezeichneten Leistungen der Brüsseler Gäste, zumal der genialen Mary Garden als Melisande und des nichts weniger als alltäglichen Baritonisten J. C. Bourbon, mit warmer Teilnahme auf. Verdi's nach langer Zeit neueinstudierter „Falstaff" brachte die Kölner Oper vor den fremden Festspielbesuchern zu hohen Ehren, denn mit alleiniger Ausnahme der von Leopold Demuth (Wien) in jeder Beziehung prächtig gegebenen Titelrolle waren alle Partieen mit ständigen, sorglich ausgewählten Kräften der hiesigen Oper besetzt. Tilman Liszewsky als stimmglänzender Ford, H. Winckelshoff, Carl Neidel, Max Pauli, Frieda Felser, Claire Dux, Anna Welden usw. bildeten ein hochragendes, ungemein feingeschliffenes Ensemble, mit dem als meisterlicher Einstudierer und alles elektrisierender Dirigent Otto Lohse wundervolle Wirkungen erreichte. Ihm bereitete das Festpublikum jubelnde Ovationen. Noch sei erwähnt, daß es zu allen Aufführungen splendideste neue Dekorationen und Kostüme gab. **Paul Hiller**

MOSKAU: Die Kaiserliche Oper veranstaltete in der achtmonatlichen Spielzeit 190 Vorstellungen, die Privatoper Zimin 227, darunter 51 Sonntags- und Feiertagsmatineen mit ermäßigten Preisen. Das Streben zur Vervollkommnung des Bühnenwesens ist nicht zu leugnen, jedoch ist manches Ungenügende im Repertoire und Ausführung zu verzeichnen. In der Kaiserlichen Oper waren neu einstudiert: Rubinsteins „Nero", C. Quès „Mattheo Falkone", deren Wahl nicht als glücklich zu preisen ist. Als Neuheit gab es: „Die Legende von der entschwundenen Stadt Kitesch und die Jungfrau Thearonia", von Rimski-Korssakow, ein Werk voll Mystik in erhabenem Oratorienstil. Glinka's „Rußlan und Ludmilla", glänzend neuinszeniert, übte große Zugkraft aus. Die Privatoper Zimin erzielte mit Tschaikowsky's „Jungfrau von Orleans", späterhin auch mit „Eugen Onegin" und „Pique-Dame" Erfolge. Von ausländischen Werken gelangten u. a. zur Aufführung: Lortzings „Zar und Zimmermann" (zum ersten Male im Auslande aufgeführt), Dupont's „Cabrera", „Samson und Dalila" (unter Colonne), Maillart's „Glöckchen des Eremiten". Ein frischer Zug ist in der Privatoper wahrzunehmen, während in der [illegible] Kaiserlichen höchst selten Glanzvorstellungen [illegible] und Neueinstudierungen neues Leben in die[illegible] Eintönigkeit bringen. Ganz ausgezeichnet ist der [illegible] Dirigent Suck der Kaiserlichen Oper. Zim[illegible] hat jetzt auch eine hervorragende Dirigenten[illegible]kraft in Emil Kuper gewonnen. Orchester und [illegible] Chöre sind gut besetzt; trotzdem ist Wagner [illegible] ausgeschlossen! — Nur im Volkstheater, i[illegible] dem jede Woche drei Opernvorstellungen vo[illegible] sich gehen, kam der „Tan[illegible] äuser" mit gute[illegible] Kräften bei vollem Hause zu Gehör. D[illegible] Publikum sehnt sich nach Wagner. — Ei[illegible]

exklusive Stellung nimmt eine szenische Vorführung mit Gesang und Tänzen von einer Tondichtung von dem (1907) verstorbenen russischen Komponisten Blaremberg ein, der den Text des „Demons" von Lermontow zu einer Reihe von musikalischen Bildern im Geiste der Dichtung verwendet hat. Die Musik hat lyrische und dramatische Episoden aufzuweisen, die eine starke Wirkung nicht verfehlen.

E. von Tideböhl

KONZERT

DARMSTADT: Das tatkräftige Wirken des hiesigen Richard Wagnervereins hat auf die Pflege moderner Tonkunst, die in unserer Stadt früher arg darniederlag, den befruchtendsten Einfluß geübt, so daß die zweite Hälfte der dieswinterlichen Konzertsaison geradezu unter dem Zeichen der Komponistenabende stand, bei denen die Tonsetzer meist persönlich mitwirkten. Während der genannte Verein selbst einen Henri Marteau- und einen Hans Hermann-Abend veranstaltete, räumte die Hofkapelle ihr viertes und ihr sechstes Konzert Max Reger und Eugen d'Albert ein, und der Mozart-Verein führte neue Chorwerke von Gustav Weber, Wilhelm Berger und Arnold Mendelssohn vor. Den glänzenden Schluß der Konzertsaison bildeten ein vom Wagner-Verein veranstalteter Richard Wagner-Abend und ein Beethoven-Abend (mit der Neunten Symphonie), bei denen das hier erstmalig erscheinende Leipziger Winderstein-Orchester und die Großherzogliche Hofmusik in einen interessanten künstlerischen Wettbewerb traten. — Von hervorragendem Interesse war dann auch das erste Darmstädter Kammermusikfest, das anläßlich der Eröffnung der hessischen Landesausstellung für freie und angewandte Kunst unter dem Protektorat des Großherzogs in den Tagen vom 25. bis 27. Mai im Saalbau veranstaltet worden war, und das durch die Mitwirkung einer Reihe unserer ersten deutschen Tonsetzer den Charakter einer Tonkünstlerversammlung im kleinen annahm. Während der erste Abend Beethoven gewidmet war und Frida Kwast-Hodapp und Ludwig Heß mit dem Vortrag der Appassionata und des „Liederkreises an die ferne Geliebte" besondere Ehren eintrug, brachte der zweite Abend ein Reihe von Erstaufführungen für Darmstadt, von denen ein Vokalquartett a cappella nach Texten des Angelus Silesius von Arnold Mendelssohn, das e-moll Streichquartett von Max Schillings, die von dem Komponisten zusammen mit Gustav Havemann vorgetragene Sonate für Klavier und Violine op. 42, No. 2 in fis-moll von Felix Weingartner und die rasch bekannt gewordene fünfsätzige Serenade für elf Soloinstrumente von Bernhard Sekles großen Beifall fanden. Der dritte Abend, der mit einem seither nur im Leipziger Gewandhaus aufgeführten Klaviertrio (op. 102 in e-moll) von Max Reger eröffnet wurde, wurde im übrigen mit Uraufführungen ausgefüllt. Den vokalen Teil vertraten Max Reger mit zwei Liedern voll düster-schwerer Grundstimmung und tiefer Resignation: „Ein Drängen" und „Unterwegs", Fritz Volbach mit einer gefälligen, wenn auch nicht gerade in die Tiefe gehenden Komposition für Sopran mit Begleitung von Klavier, Violine, Violoncello und Harfe, betitelt „Die Nachtigall" (Text von Paul Verlaine) und Volkmar Andreae, dessen drei Liednummern: das im Schumannstile gehaltene „Du bist ein Kind", der fein pointierte „Schmied" und die prächtige C. F. Meyersche Ballade „Alle schweigen", deren Humor musikalisch glänzend herausgeholt ist, eine dauernde Bereicherung des deutschen Konzertrepertoires werden dürften. Viel charakteristisch-individuelle Züge wies die einsätzige Phantasie für Streichquartett von Ludwig Heß „An die Hoffnung" auf, und das Finale des in allen seinen Teilen wohlgelungenen Festes bildete ein Klaviertrio von Volkmar Andreae, ein nach Satz, Technik und gedanklichem Inhalt durch und durch modernes Werk voll Kraft, Gesundheit und Frische, das sich am Schluß zu packender dramatischer Größe steigert. Um die Ausführung des Programmes machten sich außer den bereits Genannten und den mitwirkenden Komponisten die Darmstädter Kammermusik-Vereinigung, eine Anzahl von Mitgliedern der Großherzoglichen Hofmusik und die Münchner Künstler Frau Möhl-Knabl, Klara Rahn und Joseph Loritz verdient. Der Großherzog von Hessen, der mit seiner Gemahlin sämtlichen Konzerten beigewohnt hatte, verlieh am Schluss Max Reger die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft und Hofkonzertmeister Gustav Havemann, dessen Initiative das Fest in erster Linie zu danken war, das Ritterkreuz erster Klasse des Philippsordens.

H. Sonne

DUISBURG: Im vierten Konzert des Gesangvereins zeigte sich der Chor unter Walter Josephson in Haydns „Schöpfung" mit wohleinstudierten Chören und besten Solisten: Hedwig Kaufmann, Richard Fischer und Otto Süße. Das fünfte Konzert bestritt ausschließlich das Berliner Vokalquartett, das im „Spanischen Liederspiel" von Schumann und in den „Liebesliedern" von Brahms, sowie in Volksliedern von Grimm Ausgezeichnetes bot. Das Schlußkonzert brachte Mozarts c-moll Messe. Die Sopranpartieen waren vorzüglich vertreten durch Emma Bellwidt und Eva Leßmann; gut war Ernst Everts, weniger befriedigte Reinhold Batz. Die schwierigen Chöre fanden im Orchester gute Unterstützung. — Im zweiten Kammermusik-Abend ließ sich das Trio Georg Schumann, Karl Halir und Hugo Dechert mit Brahms und Beethoven in vorzüglichem Zusammenspiel hören, doch traten die Geigen- und Cellosolostücke sehr aus dem Kammermusikrahmen heraus. Der dritte Abend vermittelte die Bekanntschaft des Komponisten Marteau: Trio und sieben Lieder mit Quartettbegleitung, mit denen Tilly Cahnbley-Hinkens Stimme und Vortrag reichen Beifall fanden. Auch bei uns wurde Marteau weit begeisterter als Geiger aufgenommen in Regers Violinsonate und als Primus beim Beethovenquartett No. 4. Die drei begleitenden Dortmunder Herren spielten ziemlich mittelmäßig. — Das dritte Symphoniekonzert (Leitung Ernst Schmidt) brachte als Neuheit Bossi's „Intermezzi Goldoniani", zum Schluß Schumanns erste Symphonie. Karl Paus bewährte sich in Orgelwerken von Boëllmann und Guilmant. Der vierte Abend brachte Liszts „Tasso" zum

ersten Mal, Strauß' „Tod und Verklärung" und die „Holländer"-Ouvertüre. Frederik Voß spielte mit großer Bravour Tschaikowsky's erstes Klavierkonzert und einige Solostücke. Ses

FREIBURG i. B.: Unter den städtischen Symphoniekonzerten hat das siebente unter Fritz Steinbachs Leitung am meisten Interesse erregt. Die zweite Leonoren-Ouvertüre, Bachs drittes Brandenburgisches Konzert, Schubert h-moll Symphonie und vor allem Brahms' Vierte kamen in vollendeter Weise zu Gehör. An sonstigen Neuigkeiten brachten diese Konzerte unter Starkes Leitung u. a. Bruckners dritte Symphonie in d-moll, die einen nachhaltigen Eindruck machte. Sonstige bemerkenswerte Vorkommnisse waren: Haydns Militär-Symphonie, Beethovens c-moll Symphonie und Strauß' „Don Juan". Als Gesangssolisten hörte man Frieda Hempel (Berlin) mit der Wahnsinnsarie (sic!) aus der „Lucia" und Alexander Heinemann mit einer Arie aus „Elias" und verschiedenen Liedern; beide Künstler rechtfertigten den ihnen vorausgegangenen guten Ruf. Als Soloviolinist trat auch erstmals Karl Halir auf und erntete in Spohrs etwas verblaßter Gesangsszene und Joachims „Ungarischem Konzert" reichlichen Applaus. — Das zweite Vereinskonzert des Musikvereins brachte u. a. Brahms' „Schicksalslied" und Mendelssohns „Lorelei"-Finale. Die Aufführung der „Matthäuspassion" am Karfreitag mit Dr. Raoul Walter (München) als Evangelist, Emil Liepe (Berlin) als Christus, Dr. Oscar Metzger von hier (Baß-Partieen) und den Damen Cl. Wiß (Zürich) und Lisa Burgmaier (Aarau) im Sopran und Alt gestaltete sich zur weihevollen Passionsfeier, der ein sehr zahlreiches Publikum mit Erhebung lauschte. — Im Oratorien-Verein gelangte Schumanns hier oft gehörtes „Paradies und die Peri" unter C. Beines mit den Solisten Charlotte Wolter, Ella Becht, Paul Reimers und Ad. Petry zur Aufführung, der viel Gutes nachgerühmt werden darf. — An Kammermusik-Aufführungen hörte man wie alljährlich die Böhmen (mit Eva Leßmann als hervorragender Gesangssolistin), Florian Zajic mit dem Pianisten Mayer-Mahr und neuestens an drei als Kammermusikfeste im Paulus-Saale arrangierten Abenden: das Brüsseler Streich-Quartett im Verein mit der Münchener Kammermusik-Vereinigung und der Pianisten Del Grande (Freiburg) und Professor Schmid-Lindner (München). Die Durchführung sämtlicher Stücke gelang in ganz vorzüglicher Weise; am meisten Beifall errangen Beethovens cis-moll Quartett (op. 131), dessen Septett op. 20 und Serenade op. 25, Dittersdorfs reizvolles Quartett in Es (No. 5) Mozarts Es-dur Klarinettenquintett, Spohrs selten gehörtes inhaltreiches c-moll Klarinettenquintett und Brahms' Klarinettenquintett in h-moll op. 115. An Gesang- und Instrumentalsolisten verzeichnen wir: Lilli Lehmann, die hier in enthusiastischer Weise gefeiert wurde, Sven Scholander, Mina Roden und Erika Binzer, Alexander Petschnikoff, Raoul von Koczalski (mit fünf Abenden), Carlo del Grande (Chopinabend), Frau Dr. Thomas-St. Galli und Sigrid Schnéevoigt. Schließlich seien noch je ein Vereinskonzert der „Concordia" und des „Männergesangvereins" erwähnt, in denen auf dem Gebiet des Kunstgesanges zum Teil Vorzügliches geleistet wurde. — Das achte und letzte der städtischen Symphoniekonzerte fand vor ausverkauftem Saal statt; es konzertierte das Berliner Philharmonische Orchester unter Richard Strauß. Mit Ausnahme von Berlioz' Ouvertüre zu „König Lear" enthielt das Programm nur hier längst bekannte Werke: Wagners „Tannhäuser"-Bacchanale, Liszts „Les Préludes", Strauß' „Till Eulenspiegel" und Mozarts „Jupiter"-Symphonie. Strauß hat hier schon wiederholt glänzende Proben seiner Dirigentenbegabung abgelegt; diesmal erschien er uns in ganz neuer Beleuchtung; es ist fast unglaublich, welch' eine faszinierende Gewalt von dieser Künstlerpersönlichkeit ausgeht, in der sich eiserne Energie mit einer die äußerste Grenze des Ausdrucksvermögens berührenden Feinfühligkeit der Empfindung gegenseitig durchdringen, und dies alles, gestützt auf einen Orchesterapparat, der befähigt ist, die feinsten Intentionen des Dirigenten dem Publikum in einer Weise zu übermitteln, die es förmlich in seinen Bann zwingt. Der ungemein drastische, geistreiche und zugleich feinsinnige Humor von „Till Eulenspiegel" wirkte unter des Komponisten genialer Leitung in bisher ungeahnter Weise. Großartig und bis ins Detail ausgearbeitet erschienen auch die Wiedergabe von Berlioz' wuchtiger „König Lear"-Ouvertüre, sowie Wagners „Tannhäuser"-Finale und Liszts „Préludes". Bei Mozart ging der Dirigent ausschließlich darauf aus, uns den Meister in seiner ganzen unerreichbaren Schönheit zu vermitteln, in der sich des Künstlers eigene Individualität gleichsam umwertete, um den Unsterblichen in seiner zauberhaften Gewalt zu uns sprechen zu lassen. Die Huldigungen des sehr zahlreichen Publikums steigerten sich mit jeder Nummer und schlossen mit einem wahren Sturm der Begeisterung; jedenfalls bildete dies Konzert den Höhepunkt der ganzen Saison. — Die Ende Mai stattgehabte Aufführung von Haydns „Schöpfung" durch den Oratorienverein unter C. Beines mit Felix von Krauß (Baß), Carola Hubert (Sopran) und Heinrich Hormann (Tenor) hatte einen sehr guten Verlauf. — Erwähnt sei noch ein Liederabend unsrer einheimischen Künstlerin Ella Becht, die in Gesängen von Schumann, Steinitzer, Fleck, Max Reger und Julius Weismann das Publikum zu interessieren verstand.

Victor August Loser

GÖRLITZ: Bis tief in den Frühling hinei[illegible] zog sich die Konzertzeit 1907/8. Ein Er[illegible]eignis von einschneidender Bedeutung war de[illegible] Wechsel im Amte des Stadtmusikdirektors. A[illegible] Stelle des Kapellmeisters Eibenschütz, der nac[illegible] Hamburg berufen wurde, trat Musikdirektor Jüttner aus Montreux, ein gebürtiger Liegnitzer. Wi[illegible] im Vorjahr, so fuhr auch in diesem Konzert[illegible]winter Eibenschütz fort mit Symphoniekonzerte[illegible], die, der sicheren Finanzierung wegen, unter da[illegible] Protektorat des „Vereins der Musikfreunde"[illegible] gestellt waren, und zu denen Solisten hera[illegible]gezogen wurden — leider, denn wir bekommen s[illegible] übergenug zu hören, und sie bringen zumei[illegible] doch nur Unordnung in das Programm ein[illegible] Orchesterkonzertes. Bedauerlicherweise müss[illegible]

sie aber den Kassenmagneten abgeben. Als bemerkenswert seien erwähnt: Concerto grosso No. 7 C-dur von Händel, C-dur Symphonie von Schubert, das d-moll Klavierkonzert von Brahms, das Konrad Ansorge ebenso meisterlich spielte wie die große C-dur Phantasie von Schubert-Liszt, die D-dur Symphonie von Mahler, der trotz befremdlicher Eigenheiten starkes Interesse entgegenzubringen ist, das von Frederik Lamond eindrucksvoll gespielte B-dur Klavierkonzert von Brahms, die von Henri Marteau voller Mark gespielte Violinphantasie von Robert Schumann, Teil I aus „Odysseus' Fahrten" von Ernst Boehe, dessen Bekanntschaft eine wertvolle zu nennen ist. Die im selben Konzert gespielte symphonische Phantasie „Aus Italien" von Richard Strauß verliert sich meiner Meinung nach schließlich in lärmende Äußerlichkeit. — Die Konzerte des „Vereins der Musikfreunde" brachten ebenfalls die nötige Abwechselung zwischen alter und neuer Zeit. Hermann Goetz war vertreten durch seine F-dur Symphonie, Haydn kam zum Wort mit seiner Abschiedssymphonie; Fritz Kreisler spielte das Violinkonzert von Brahms mit tadelloser Technik und ernstem Kunstverständnis; Frieda Hempel erwies sich in Bruchstücken aus Opern von Mozart und Donizetti als Koloratursängerin von dramatischer Großzügigkeit, Ernst von Dohnanyi als eleganter Klavierspieler und effektvoller Komponist in seinem e-moll Klavierkonzert. Von den weiteren Orchesterwerken hinterließen nachhaltigen Eindruck die Symphonieen D-dur von Beethoven und vierte (romantische) von Bruckner. Mit der großzügigen Wiedergabe der c-moll Symphonie von Beethoven verabschiedete sich Eibenschütz vom hiesigen Publikum. — Auf dem Gebiet der Kammermusik ist nur der Abend des Brüsseler Streichquartetts als wertvoll zu verzeichnen, das das F-dur Streichquartett op. 18 von Beethoven und das in d-moll von Schubert spielte. Frau Metzger-Froitzheim lieh diesem Abend ihre künstlerische Unterstützung. Uneingeschränkten Genuß boten das Konzert des Berliner Vokal-Quartetts (Jeanette Grumbacher- de Jong, Julia Culp, Paul Reimers und Arthur van Eweyk) und der Liederabend von Julia Culp, deren ernstes Künstlertum in jedem Hörer tiefen Eindruck hinterlassen wird. Eugène Ysaye spielte auch diesmal wieder, leider aber ohne Orchester. — Unsere Gesangvereine waren auch eifrig an der Arbeit im Einstudieren anspruchsvoller Chorwerke, sind aber leider immer noch nicht auf befriedigender technischer Höhe. Die Singakademie unter Dr. Koch brachte den „Dinurstrom" von Courvoisier, „Dem Verklärten" von Schillings und „Mutterliebe" von Enna (Uraufführung unter Anwesenheit des Komponisten) als Bedeutsamstes heraus. Alle drei Werke wirkten durch Monumentalität der Tonsprache. Letzteres litt leider durch das Fehlen der eine große Rolle spielenden Harfe und der ungenügenden Besetzung der Hauptpartie. In tadelloser Ausführung wird „Mutterliebe" aber eine wertvolle Bereicherung der Chorliteratur bedeuten. In der Charwoche brachte die Singakademie in der Peterskirche die „Matthäuspassion" zur Aufführung, lieferte aber damit den Beweis, daß für derartig schwerwiegende Musik ein Tonkörper ersten Ranges vorhanden sein muß. Die Philharmonie unter Kapellmeister Hirt bot einen netten Liederabend, unter erfreuender Mitwirkung von Susanne Dessoir und eine befriedigende Aufführung des Requiems von Brahms; der Hellwigsche Chorgesangverein eine solche der Haydnschen „Schöpfung". Voll Befriedigung kann auch der Lehrergesangverein auf seinen Liederabend zurückblicken.

Max Jacobi

GOTHA: Im Musikverein (Alfred Lorenz): „Paradies und Peri" von Schumann, Mary Münchhoff, deren Stimme nicht genügend durchdrang, Clara Häßler, Maria Adami-Droste, Ankenbrank, Strathmann. Beethoven-Abend: Leonorenouvertüre No. 3, Violinkonzert (Petri), Neunte Symphonie (Ina Wright, Johanna Brackenhammer, Herren Wolff, Günther). „Fausts Verdammung" von Berlioz (Fräulein Ucko, Herren Zeller, Gmür). — Sonstige Solisten: Ehepaar Schnabel (Schumanns „Frauenliebe und -leben", Beethoven Sonate op. 101), Possart („Enoch Arden" — Begleitung Cornelia Rider). Ehepaar von Kraus (Schubert, Brahms, Wolf). Das Russische Trio (Schubert, Tschaikowsky a-moll). Frau Zehme-Janson. Barthsche Madrigalvereinigung. — Liedertafel (Rabich): Orchesterwerke („Finlandia" von Sibelius, „Die Moldau" von Smetana, „Ouvertüre 1812" von Tschaikowsky). Chorwerke (Frühlingsphantasie von Gade, „Das Tal des Espingo" von Rheinberger, „Normannenzug" von Bruch, „Gesang der Athener" von Sibelius „Kalanus" von Gade, „Hakon Jarl" von Reinecke Chorlieder von Herbeck, Attenhofer, Curti, Kirchner, Kirchl, Othegraven, Schubert, Hegar, Brahms. Solisten: Paula Hager, Edith von Voigtländer, Gertrud Meisner, Albine Nagel, Frau Schauer-Bergmann, Torichler, Piening, Soomer, Wolff, Strathmann, Koennecke. — Vier Orchesterkonzerte von der Meininger Hofkapelle unter Berger und Gernsheim (Bach, Beethoven, Brahms, Wagner, Joachim, Grieg, Mozart, Wieniawski). — Ein verdienstvolles Werk war noch das Konzert des Orchestervereins (Albin Anschütz), dem Andenken unseres heimischen Tondichters Ludwig Böhner gewidmet.

Dr. Weigel

JENA: Im letzten Jahre ist nicht nur in gewohnter Weise musiziert worden, wir sind auch in mehrfacher Beziehung ein gutes Stück vorwärts gekommen. Musikdirektor Professor Fritz Stein war noch mehr wie im ersten Jahre seiner Tätigkeit der spiritus rector des musikalischen Lebens, bemüht vor allem, die eigenen künstlerischen Kräfte Jenas zu wecken und zu fördern. Er nahm dabei wohl etwas viel auf einmal in Angriff, weshalb ihm auch nicht alles nach Wunsch gelang. Auch wäre etwas mehr Vorsicht und ruhiges Vorgehen in der Erziehung des bisher fast ausschließlich an klassische Musik gewöhnten Publikums geboten. Fritz Stein schulte vor allem seinen Chor durch gute Aufführungen von Beethovens C-dur Messe, Brahms' Schicksalslied, Bachschen Kantaten und Mozarts Requiem. Für die Stadtkapelle erwirkte er weitere Unterstützungen von seiten der Stadt und des akademischen Chores. Aber ebenso notwendig

wie die Verstärkung ist die Schulung des Orchesters. Kapellmeister Eichberger (Dessau) zeigte an einigen Opernabenden, was durch energische Disziplinierung mit den vorhandenen Kräften zu erreichen ist. Mit dem Orchester zu arbeiten bleibt Steins vornemste Aufgabe, wenn er Jena unabhängig machen und zu einer Stätte der Kunst emporheben will. Im letzten Winter mußten noch fremde Kapellen ganz oder teilweise aushelfen, und selbst für die bevorstehende Feier des Universitätsjubiläums hat ein auswärtiges Orchester engagiert werden müssen. Schneller als die Schaffung eines tüchtigen Orchesters ließ sich ein anderer Wunsch verwirklichen: der Neubau der Stadtkirchenorgel. Stein brachte die Sammlungen dafür in so schnellen Fluß, daß jetzt schon mit der Aufstellung des neuen Werkes durch die Firma Sauer, Frankfurt a. O., begonnen wird. Unsere alte Stadtkirche kann in kurzem eine der größten und hoffentlich auch schönsten Orgeln Deutschlands aufweisen. Leider ist der gleichzeitige Bau einer größeren Empore für Choraufführungen vom Kirchenvorstand abgelehnt worden! Ob der 100. Psalm, von Max Reger zum Universitätsjubiläum für Chor, Orchester und Orgel komponiert, seine Uraufführung in der Kirche erlebt, wohin er doch gehört, ist daher fraglich. — Mit den Herren de Grote und Fischer trat Stein zum Triospiel zusammen. Das neue Ensemble brachte vorläufig aber nur eins der beiden angekündigten Konzerte zustande, beschränkte sich dabei auf ein Schubertsches Trio und überließ im übrigen das Programm in der Hauptsache einer Sängerin, als wenn wir nicht Lieder genug bei anderen Gelegenheiten zu hören bekämen. Nach dem einen Trio möchte ich noch kein Urteil abgeben über die Lebensfähigkeit der neuen Vereinigung. Fritz Stein hat außerdem mit dem Weimarer Quartett unter Krasselts Führung Brahms' f-moll Quintett gespielt. Ich konnte es nicht hören. — Einen äußerst erfreulichen Erfolg hatten die von der Zeißstiftung unterstützten Volkskonzerte, deren Leitung Fritz Stein ebenfalls übernommen hat. Auch die Pauliner traten unter seiner Führung seit Jahren zum ersten Male wieder mit einem Konzert vor die Öffentlichkeit. — Im Vordergrunde des musikalischen Lebens standen wie immer die akademischen Konzerte, diesmal sieben an der Zahl. Das erste war dem Andenken Griegs gewidmet. Das zweite brachte als Hauptnummer Liszts Dante Symphonie, die einen so lebhaften Streit über Liszts Bedeutung als Komponisten in den Zeitungen wachrief, daß man sich um ein Menschenalter in der Geschichte zurückversetzt glaubte. Es ist erstaunlich, wie wenig Eindruck Liszt, der doch oft von dem nahen Weimar herüber kam, hier in Jena hinterlassen hat, um so mehr, als sein Intimus Dr. Gille hier jahrzehntelang das ganze Musikleben beherrschte. Das dritte Konzert führte Max Reger wieder her, dessen Hiller-Variationen unter seiner eigenen Leitung einen überraschend starken Erfolg hatten, wie denn überhaupt dieser Abend, an dem Reger noch das fünfte brandenburgische Konzert von Bach mitspielte und eine Reihe seiner Lieder begleitete, den künstlerischen Höhepunkt des ganzen Winters bildete. Die Meininger boten im vierten Konzert unter Berger eine glänzende Wiedergabe von Schuberts C-dur Symphonie und zeigten mit der Serenade op. 7 von Strauß, daß sie auch nach Mühlfelds Tode das Bläserensemble weiterpflegen. Frau Soldat-Roeger vermochte beim fünften Abend mit dem Joachim zu Ehren gespielten Brahms-Konzert nicht den erwarteten Eindruck zu erzielen. Bei der Wagner-Gedächtnisfeier im Februar glückte Beethovens „Eroica" nicht. Der Direktion fehlte die nötige Ruhe, und die Weimarer Kapelle schien zudem keinen günstigen Abend zu haben. Ludwig Heß sang eine Reihe Wagnerscher Stücke und zum Schluß gab's den Kaisermarsch. Die schon erwähnte Aufführung von Mozarts Requiem bildete den Schluß der Saison. — Alle sonstige Musik hob sich nicht aus dem gewohnten Rahmen heraus. — Zum Schluß mag noch erwähnt werden, daß bei der Einweihungsfeier des neuen Universitätsgebäudes außer dem Regerschen Psalm eine Aufführung von Beethovens „Neunter" geplant ist, die man in Jena über 40 Jahre lang nicht gehört hat.
M. Meier-Wöhrden

KOBLENZ: Unsere verflossene Konzertsaison brachte der Genüsse genug. Zuerst beendete F. Ritter den Zyklus von fünf Orgelkonzerten in der Festhalle, die er im Juli begonnen, dann führte Kes im ersten Abonnementskonzert des Musikinstitutes Werke von Schumann, Brahms, Tschaikowsky (Pathetische Sinfonie) auf. Gabrilowitsch mit seinem Klavierspiel elektrisierte. Im zweiten Konzert brachte Kes eine gelungene Wiedergabe des „Judas Makabäus" mit dem Solistenquartett Belwidt, Maretzki, Jungblut [illegible] und Süße. Vier Wochen später erschien die [illegible] talentvolle Violinvirtuosin Steffi Geyer mit dem [illegible] Tschaikowskykonzert, während Kes mit Strauß' [illegible] „Tod und Verklärung" und Pfitzners „Christelflein-"Ouvertüre die Zuhörer erfreute. Dazwischen [illegible] gaben Friedberg und Sagebiel einen bzw. zwei [illegible] Sonatenabende in Gemeinschaft mit unserer einheimischen Konzertsängerin Kettling. Der [illegible] evangelische Kirchenchor präsentierte sich [illegible] mit a cappella-Gesängen; Organist Ritter unterstützte ihn. Frau von Wolzogen bot einen Rezitationsabend. Im Januar gab Wüllner einen unvergeßlichen Liederabend, darauf brachte Kes [illegible] Bruchs „Odysseus" mit den Solisten Philipp[illegible] und Kämpfert zu Gehör. Das vierte Abonnementskonzert stand unter dem Namen „Liszt[illegible]", namentlich die „Faust-Symphonie", von unserem [illegible] Orchester temperamentvoll unter Kes vorgetragen [illegible], und Godowsky mit dem Es-dur Konzert war[illegible] die Zierden des Programms. Am Schluß der [illegible] Saison kamen der erste Akt aus „Lohengrin[illegible]" und Fragmente aus den „Meistersingern" [illegible] Gehör. Darauf trat eine kurze Pause ein, [illegible] am Karfreitag durch ein geistliches Konzert von Frl. Kettling und Herrn Ritter unterbrochen wurde. Mit einem dreitägigen Musik[illegible]fest unter Kes' Leitung zum hundertjährig[illegible] Jubiläum des Musikinstitutes schloß [illegible] Saison ab. Eingeleitet wurde der erste Tag [illegible] Bachs „Wachet auf", Beethovens Eroica [illegible] „Missa solemnis"; das Solistenquartett setzte [illegible] zusammen aus Stronck-Kappel, Philipp[illegible], Jadlowker und Zalsman. Orchester und Chor waren erheblich verstärkt. Der zweite Tag begann mit Strauß' „Domestica", dann folgten

Lieder von Weingartner mit Orchester, Marteau spielte das Brahmssche Violinkonzert wunderbar, den Schluß machten Szenen aus „Parsifal" (Wüllner als Amfortas hervorragend). Am dritten Tag fanden größere Solistenvorträge statt; Wüllner wirkte mit dem „Hexenlied" frappierend; dann Cornelius: erster Aufzug aus der Oper „Gunlöd"; zwei Arien von Händel, gesungen von Frl. Philippi; Marteau glänzte mit dem ungekünstelten Vortrag des A-dur Konzertes von Mozart. Den Schluß machte Wagners Kaisermarsch. Generalmusikdirektor Kes wurden große Ovationen zuteil, Chor und Orchester hielten sich wacker. Eques

LINZ: Das erste Musikvereinskonzert brachte uns nur Erstaufführungen: die Symphonie in F-dur von Hermann Goetz, Joachims Violinkonzert in ungarischer Weise und Liszts „Hunnenschlacht". Im Violinkonzert, das zum Andenken an den Tod Joachims gegeben wurde, spielte das Solo Palma von Paszthory mit edler Begeisterung und hohem künstlerischen Schwung. Im zweiten Konzert hörten wir Grieg's „Konzert-Ouvertüre", die „Vierte" von Beethoven und „Die Moldau" von Smetana. Ludwig Thuille, der im Vorjahre zu Grabe getragen wurde, wurde geehrt durch die Aufführung seiner „Romantischen Ouvertüre", die am Eingange des dritten Musikvereinskonzertes stand. Diesem Werke folgte das „Siegfried-Idyll", den Schluß bildete die Symphonie „Harold in Italien" von Berlioz. Die Solobratsche spielte meisterhaft Amadeo von der Hoya. Unser Musikverein bringt alljährlich eine außerordentliche Aufführung. Heuer wurde zur Feier des 60jährigen Regierungsjubiläums unseres Kaisers Liszts „Die heilige Elisabeth" gewählt. Zu diesen Konzerten strömen musikbegeisterte Menschen von ganz Ober-Österreich zusammen, ja selbst von Wien, Nieder-Österreich, Salzburg, Steiermark, Böhmen kommen Gäste. Die Aufführung war schon eine Woche vorher ausverkauft, so daß der Musikverein sich entschloß, das Werk zu wiederholen. Auch die Wiederholung zeigte ein ausverkauftes Haus. Die außerordentlichen Aufführungen vereinen fast sämtliche musikbeflissenen Menschen von Linz; diesmal wirkten etwa 650 Personen mit. Die Soli waren wohlgeborgen: „Elisabeth" Frl. Dopler, „Sophie" Frl. Königstorfer, ferner die Herren Pfund und Brandstötter. Die Konzerte des Musikvereins leitet Musikdirektor Göllerich. Seinem unermüdlichen Schaffen ist es zu danken, daß der Musikverein siegreich selbst die größten Werke bewältigt. — Einen außerordentlichen Erfolg hatte ein Unternehmen, das Linz zum ersten Male sah, ein „Kindersingfest", das den Namen „Die vier Jahreszeiten" trug. Symphonische Werke, gespielt vom Musikverein, reizende Kinderlieder von etwa 3000 Kindern gesungen, szenische Darbietungen (Text von E. Sambaber), lebende Bilder, liebliche Reigen wechselten in bunter Mannigfaltigkeit und bildeten ein duftiges Ganzes. Die Auswahl der Lieder und deren Orchestrierung lagen in den bewährten Händen von Josef Reiter. — An Solistenkonzerten waren wir heuer überreich gesegnet. Von der Wiener Hofoper kamen Leo Slezak und Grete Forst und wurden stürmisch bejubelt. Tilly Koenen schenkte uns einen ungetrübten Genuß. Auch das Konzert Pfitzner-Staegemann brachte einen vollwertigen Erfolg, dagegen holte sich die Konzertsängerin Andes weniger als einen Achtungserfolg. — Vor ihrem Scheiden aus Linz gaben die hochdramatische Sängerin unserer Bühne Frl. Dopler und der Heldentenor Eugen Peteani ein Konzert. — Einen genußreichen Abend verdanken wir dem Künstlerpaare Gisela Göllerich und Palma v. Paszthory. — Willy Burmester mag jedes Jahr erscheinen, er wird stets mit Freuden aufgenommen werden. — Ein sehr interessantes Programm brachte das vorzügliche Fitzner-Quartett. — Gar eigentümlich führte sich das Wiener Tonkünstler-Orchester bei uns ein; der erste Teil des Programmes war der klassischen Musik gewidmet, für den zweiten wurde Lehar ausgespielt und Ziehrer erschien! — Vor einer kleinen Gemeinde sang der Balladensänger Kothe und erfreute durch seine innig vorgetragenen Weisen.

Alois Königstorfer

LÜBECK: Im Berichtsjahre feierte die Singakademie, an deren Spitze seit dem Jahre 1901 Julius Spengel-Hamburg steht, ihr 75jähriges Bestehen. Was die kunstbegeisterte Gemeinschaft in nicht immer von äußerer Anerkennung begleiteter Arbeit geleistet hat, ist so viel und so wertvoll, daß ein Ruhmeskranz dankbarer Erinnerung ihr auch hier gebunden werden möge. In ihrem Jubiläumskonzert bescherte uns die Singakademie Händels „Samson", mit dem sie am 12. Dezember 1835 die Reihe ihrer großen Konzerte begonnen hatte. Die Aufführung von Bruchs „Achilleus", deren Güte leider durch die wenig glückliche Wahl des Solisten beeinträchtigt war, bedeutete eine Huldigung für den 70jährigen Tonsetzer. Das Karfreitagskonzert gehörte Bach, dessen „Johannespassion" eine vortreffliche Wiedergabe fand. — In den acht Symphoniekonzerten des Vereins der Musikfreunde brachte Kapellmeister Abendroth, ein Dirigent von ganz hervorragender Bedeutung, als bedeutsamste Novität Regers Variationen op. 100, die auch dank der Großzügigkeit der Interpretation vollen Erfolg errangen. Pfitzners Ouvertüre zum Märchenspiel „Christelflein" fand unverdient eine kühlere Aufnahme, als man der liebenswürdigen Schöpfung gegönnt hätte. Scharrers langausgesponnenes Symphonisches Adagio für großes Orchester vermochte das Interesse nicht bis zum Schlusse wachzuhalten. An örtlichen Novitäten boten die Konzerte Bachs D-dur Ouvertüre, Mozarts Thema und Variationen für Streichorchester und zwei Hörner, die erst im Kammermusiksaale ihren ganzen Reiz offenbaren dürften, und Liszts „Mazeppa". Von den Solisten erfüllte Eugène Ysaye (Beethovenkonzert) nicht ganz die hochgespannten Erwartungen; völlig enttäuschte Felix Senius. Ausgezeichnetes boten Felix von Kraus, Anna Hirzel-Langenhan (Tschaikowsky b-moll Konzert), Else Schünemann, Susanne Dessoir, Édouard Risler und Adolf Rebner und Johannes Hegar mit Brahms' Doppelkonzert, das hier bisher unbekannt war. — In einem volkstümlichen Symphoniekonzert feierte der junge russische Geiger Aljoscha Schkolnick mit dem vollendeten Vortrag des Tschaikowsky-

schen Konzertes einen in jeder Beziehung berechtigten Triumph. — Ein Konzert zum Besten des Richard Wagner-Stipendienfonds ergab dank der außerordentlich starken Beteiligung des Publikums und dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Vorstandes des Vereins der Musikfreunde, der das Orchester unentgeltlich zur Verfügung stellte, einen Reinertrag von rund 800 M. — Clara Herrmann versammelte auch in diesem Jahre wieder eine stattliche Gemeinde von Freunden der Kammermusik in ihren Konzerten, in deren erstem das Brüsseler Quartett mitwirkte. Elsa Ruegger, die in einer Cellosonate von Locatelli ihre hervorragende künstlerische Qualität nachwies, dürfte bald wiederkommen. — Die Lübecker Kammermusikvereinigung der Herren Hofmeier, Schwabe und Corbach konnte das zweite Jahr ihres Bestehens unter weitaus stärkerer Anteilnahme des Publikums als im vorigen Jahre abschließen. Ihr Bestes bot sie im letzten Konzert mit Tschaikowsky's, dem Andenken an Rubinstein gewidmeten a-moll Trio und Sinding's interessantem, wenn auch nicht durchweg originellem D-dur Trio. — Die unter Leitung von Herrn Lichtwark, Organisten an St. Marien, stehende Vereinigung für kirchlichen Chorgesang brachte Bachs doppelchörige Motette „Singet dem Herrn" nahezu vollendet zu Gehör. Starken Erfolg errang die Vereinigung, die mit höchstem Maße gemessen zu werden beanspruchen darf, mit Georg Schumanns edel empfundenem „Herr, wie lange willst du meiner so ganz vergessen?" und Wilhelm Bergers sechsstimmigem geistlichen Gesange „Die Träne fließt zum Staube". — Der jetzt unter Leitung von Rudolf Hellmrich-Hamburg stehende Lehrer-Gesangverein hatte als Solisten den stürmisch gefeierten Lautensänger Robert Kothe, Frau Müller-Reichel und sein Ehrenmitglied Willy Burmester verpflichtet. — Der Berliner Lehrer-Gesangverein läutete die Saison mit einem ausverkauften Konzert ein. Ihm und seinem Dirigenten Felix Schmidt wurden alle die Ehren bereitet, die eine begeisterte Zuhörerschaft zu vergeben hat. Warmer Aufnahme erfreute sich auch die Solistin Paula Stebel. — Unter den Solistenkonzerten waren manche Nieten. Gewinnbringend für die Hörer waren die Abende von Helene Staegemann, Arno Hilf, Ernst v. Possart mit Hermann Gura Goetheabend) und Aljoscha Schkolnick.

J. Hennings

LÜTTICH: Zahlreiche interessante Konzerte hat uns der Schluß der diesjährigen Saison noch gebracht. Jules Debefve dirigierte in seinen beiden letzten Konzerten in ausgezeichneter Weise die h-moll Symphonie von Borodin, die Pathetische von Tschaikowsky und d'Indy's g-moll Symphonie, ferner die Ouvertüre „Carnaval romain" von Berlioz, eine symphonische Suite von Marsick und ein Scherzo von Mawet. Einen ganz hervorragenden Pianisten lernten wir in Emil Sauer kennen, der Beethovens Es-dur Konzert sowie einige Solostücke von Liszt und Chopin bewunderungswürdig spielte. Die junge, zukunftsreiche Geigerin Edith von Voigtländer erntete mit dem Vortrag des dritten Konzerts von Saint-Saëns vielen Beifall. — Die Brahy-Konzerte brachten als Solisten den bemerkenswerten Pianisten Alfred Cortot, der sich in Beethovens Konzert No. 3 auszeichnete, und den bekannten Tenor Plamondon aus Paris. Von orchestralen Darbietungen seien genannt: Beethovens „Siebente", die „Faust"-Ouvertüre von Wagner, ferner Ouvertüren von Schumann („Manfred"), Mendelssohn („Ruy Blas"), Bruneau („Ouragan"). Dann gab es noch Liszts „Préludes", die Phantasie über zwei Volkslieder aus Anjou von Lekeu und Bruchstücke aus „Parsifal". — Im zweiten Konservatoriumskonzert kam zum erstenmal die Symphonie für Orgel und Orchester No. 3 von Widor unter Leitung des Komponisten zu Gehör. An der Orgel saß G. Waitz, der außerdem die Toccata aus Widors Fünfter Symphonie vortrug. Liszts „Dante"-Symphonie bildete den Schluß dieses interessanten Konzerts, in dem Wilhelm Backhaus (Beethovens G-dur und Solostücke) starken Beifall fand. Das dritte Konzert brachte, zum erstenmal für Lüttich, eine ungekürzte Aufführung der „Johannis-Passion" von Bach. Das Wunderwerk erfuhr eine vortreffliche Wiedergabe und hinterließ einen tiefgehenden Eindruck. Die Solisten waren die Herren Jungblut, der nicht ganz genügte, Seguin und Malherbe und die Damen Leydhecker und Fassin. Die letzte Veranstaltung des Konservatoriums brachte Schumanns „Vierte", Teile der „Rosamunden"-Musik von Schubert, die „Freischütz"-Ouvertüre und das Konzertstück von Weber. — J. Delsemme bot mit seinem gemischten Chor eine sehr schöne Aufführung der „Schöpfung". Als Solisten wirkten verdienstlich mit Frau Rossi und die Herren Girod und Hermant. — Eigene Konzerte veranstalteten Mischa Elman und die Pianisten Vautyre und Frl. Maison. — In der Kammermusik sind zu erwähnen: das Wiener Rosé-Quartett, das Pariser Streichquartett, die hiesigen Vereinigungen, mit Werken von Haydn, Beethoven, Mozart, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Brahms, Debussy, Delune u. a. — In den Jaspar-Konzerten (Geschichtliche Entwicklung der Sonate und des Konzerts) kamen interessante Werke von Ariosti, Porpora, Scharwenka, Smulders zum Vortrag. — Ferner fanden verschiedene, einzelnen Tonsetzern gewidmete Veranstaltungen statt: die Recitals Rüfer, Jaspar, Raway; ein Abend war alten Lütticher Meistern gewidmet (Hamal, Gresnick, Grétry u. a). — Im Juli findet zu Ehren von Grétry ein Musikfest statt, für das Charles Radoux eine Kantate geschrieben hat.

Paul Magnette

NÜRNBERG: Das dritte bayerische Musikfest (7., 8. und 9. Juni 1908). Die Tatsache, daß das dritte bayerische Musikfest in Nürnberg, äußerlich betrachtet, mit einem vollen Erfolg geendet hat, besiegt alle Theorieen, ob überhaupt Nürnberg die Stätte ist, in der solche musikalischen Kräfte wirken, daß die Abhaltung eines Musikfestes nicht nur die mühselig geborene Frucht eines zwar energischen, aber doch nur treibhausartigen Willens ist. Immerhin muß festgestellt werden, daß das Hauptwerk des Ganzen, Beethovens „Missa solemnis", von dem Münchener Lehrer- und Lehrerinnenchor aufgeführt wurde, daß der künstlerische Leiter der Hauptkonzerte ebenfalls ein

Münchner und noch dazu Felix Mottl war. Die Maschinenhalle der letzten Ausstellung war der Raum des Musikfestes, der durch geschickte Einbauten zwar akustisch, aber nicht musikfestwürdig geworden war. Die ungeheure Öde des Raumes, die den Gedanken an eine intime Geschlossenheit gar nicht aufkommen ließ, mag auch schuld gewesen sein, daß ein Teil des Publikums sich während der Missa so gehen ließ (Biertrinken aus klappernden Krügen, Schinkenbrot kauen), daß nicht nur feinfühlige Naturen Ärgernis nehmen mußten. Die Leistung des Münchner Chors in der „Missa" war schlechthin vortrefflich, Mottls Leitung, die bei aller Großzügigkeit keine der Feinheiten des Wunderwerkes übersah, traf bei den Sängern auf die empfindlichste Reaktion. Auch das 120 Mann starke Orchester, das aus Nürnberger und Darmstädter Musikern zusammengestellt war, wurde durch die Genialität Mottls zu Leistungen angetrieben, die vollste Anerkennung erzwangen. Das Soloquartett bestand aus den Damen Bosetti und Preuse-Matzenauer und den Herren Dr. Walter und Bender, sämtlich vom Münchner Hoftheater und sämtlich Träger einer bewundernswerten Kunst nach der musikalischen und intellektuellen Seite hin. An der Orgel (einem schönen, aber für den Raum zu kleinen Werke der hiesigen erstklassigen Orgelbauanstalt Strebel) saß Professor Maier und das Violinsolo spielte — mir noch nicht innig genug — Konzertmeister Ahner, beide wieder aus München. Auf die „Missa solemnis" Bachs Kantate „Ein' feste Burg" folgen zu lassen, war ein Mißgriff. Etwa 1000 Sänger aus Nürnberger Vereinen wirkten mit und bewiesen, daß die Kantatenchöre Bachs durch solche Massenbesetzung nicht gewinnen, sondern alle Feinheiten des Satzes restlos zugrunde gehen. Übrigens hatte es den Anschein, als ob Mottls Stab bei diesem Werk alle Triebkraft verloren hätte; mechanisch regelmäßig wippte der $^4/_4$ Takt auf und nieder, und in einem nüancenlosen Forte wurde der so grandios aufgebaute Einleitungschor heruntergesungen. Die dünnen Soli (als Tenor wirkte jetzt Herr Ankenbrank) gingen in dem weiten Raum spurlos vorüber. — Die Kammermusikmatinée war schon durch die Wahl unseres einzig schönen Rathaussaales in eine höhere Sphäre gerückt. Und die Leistungen des Münchner Quartetts (Kilian, Knauer, Vollnhals, Kiefer, als zweiter Bratschist Meister), das Bruckners Streichquintett und Beethovens Es-dur Quartett op. 127 vortrug, waren derart, daß sie jenseits aller Kritik standen und bei denen der Hörer nur noch in der Weihe des Kunstwerkes aufging. An dem dritten Werk, Brahms' Klavierquartett in A op. 26 beteiligte sich Hofpianist Mannschedel von hier, der sich in das Münchner Ensemble gut einfügte, trotzdem sein Spiel unter einer nervösen Unreinheit litt. — Von dem dritten Konzert wäre besser zu schweigen. Es hätte ein Volkskonzert sein sollen; die Leitung hat aber nicht nach dem Satz gehandelt, daß für das Volk gerade das Beste gut genug sei, sondern allen programm-ästhetischen Bestrebungen der letzten Jahre zum Trotz einen Gallimathias zusammengebraut, in dem Weber, Hutter, Liszt, Jüngst, Brahms, Wagner, ja sogar Draeseke zwischen seinen Leibfeinden Reger und Strauß herumwimmelten. Dazu ein Aufmarsch von vier Dirigenten: das Ganze ein betrübliches Abbild unserer Musikverhältnisse, denen jede einigende Achse und Spitze fehlt, bei denen Béranger's Mahnwort „éteignez les lampes et allumez le feu" noch kein altruistisches Verständnis findet. — Das vierte Konzert, wieder unter Mottls Leitung, brachte endlich einen neuen Gipfelpunkt. Anton Bruckners fünfte Symphonie in B-dur. Zieht man in Betracht, daß Mottl einer erst ad hoc zusammengesetzten Orchestermasse gegenüberstand, daß die Zeit für einige aufpolierende Proben recht karg zugemessen war, so ist sowohl die Dirigentenleistung als die technische Arbeit der Musiker als glänzend zu bezeichnen. Dank der Klarheit, der überzeugend sprechenden deklamatorischen Gebärde fand die Symphonie eine begeisterte Aufnahme. Über einzelne Tempi konnte man andere Meinungen haben, und Ferdinand Löwe, wohl der erste und tiefste Kenner der Brucknerschen Tonsprache, hätte manches breiter, eindringlicher gefaßt. Einige Retouchen in den Übergängen können nur ganz enragierte Brucknerianer kränken. Am Ende des Konzerts und des Festes türmte sich die Schlußszene aus den „Meistersingern" auf. (Daß zwischen diese beiden Kolosse zwei dünnfädige Sologesänge eingequetscht waren, gehört zu den Ungereimtheiten des Musikfestes, denen gegenüber man einen Mottl fragen möchte: weißt du, wie das ward?) Tänzler (Karlsruhe) sang den Stolzing, Kronen (Nürnberg) den Sachs und etwa 1500 Sänger donnerten das „Heil unserem Sachs". Hier wo ein ganzes Volk aus der entflammten Begeisterung des Augenblicks einem geliebten Volksmann eine Huldigung bringt, war das Massenaufgebot am Platz, und der übergewaltigen Wirkung des Chorals „Wach auf" hat sich niemand entziehen können. Sachs und Walter, beides prächtige Sänger, durchmaßen mit ihren glänzenden Stimmitteln den Riesenraum der Festhalle mit spielender Leichtigkeit. Der frenetische Beifall galt besonders Felix Mottl, dessen geniale Kunst, dessen Elastizität und Frische nach des Münchner Tonkünstlerfestes Last einfach staunenswert war. Wäre die Verwaltung des Festes eine bessere gewesen, hätte die große Nürnberger Presse nicht so auffallend zurückgehalten (selbst unser Hauptblatt, der Fränkische Kurier, hat einen Begrüßungsaufsatz nicht für nötig gefunden) und hätte sie Fremde und Heimische über den Organismus des Ganzen mehr aufgeklärt, so wäre der unermüdliche und selbstlose Leiter fast aller Chorproben, Hans Dorner, nicht so stiefmütterlich behandelt worden. Vielleicht geben die Fehler dieses Festes zu denken, dann wird das nächste Musikfest ein städtisches Orchester und einen Stadtmusikdirektor finden, der unabhängig von Gunst und Ungunst lediglich künstlerischen Zielen zu leben und zu streben hat.

Dr. Flatau

OBERSCHLESIEN: In Beuthen hörten wir eine wohlgelungene Aufführung des „Feuerkreuz" von Max Bruch. Der dortige Dirigent, Gerhard Fischer, ist mit rastlosem Eifer bemüht, dem ziemlich kleinen Musikverein eine künstlerische Basis zu geben.

Leider scheint das Kunstinteresse in Beuthen sich zum größten Teil nur auf das Theater zu konzentrieren; jedenfalls ist es bedauerlich, daß in einer Stadt von 60000 Einwohnern nur ein geringer Bruchteil der gebildeten Kreise die Bestrebungen des Musikvereins unterstützt. Was dort fehlt, ist die Begeisterungsfreudigkeit, durch die in dem benachbarten Königshütte eine geradezu ideale Pflegestätte des Volksliedes geschaffen wurde. Der seit kurzer Zeit dort bestehende Lehrergesangverein hat es sich zur Aufgabe gemacht, durch die Veranstaltung von Volkslieder-Abenden musikalische Anregung in die breitesten Massen der in Königshütte überwiegenden Arbeiterbevölkerung hineinzutragen, und es ist ihm dies in überraschender Weise gelungen. Auch hier ist Gerhard Fischer der spiritus rector. In der Zusammenstellung wie in der Gestaltung der Volksweisen beweist er künstlerisches Feingefühl, nichts wirkt trivial, darum werden auch in Oberschlesien diese Volkslieder-Abende musikalisch absolut ernst genommen, und es ist interessant, zu beobachten, aus welch verschiedenartigen Kreisen sich die Zuhörerschar zusammen setzt. — Doch nun hinüber von dem traulichen Hause der Volkskunst in den Palast der klassischen Musik. Das Fundament dieses Palastes hat hier in Oberschlesien Meister gelegt, dessen Name mit der Stadt Kattowitz unauslöschlich verbunden sein wird. Nun er müde ins Grab sank, trat ein Junger an seine Stelle, das Werk fortsetzend. In reichem Maße mit musikalischem Wissen ausgestattet, begann Herr v. Lübke seine Tätigkeit. Der Chor gewann wieder seine Festigkeit, so daß mit der „Johannispassion" ein prächtiger Abschluß der gesamten Saison geschaffen wurde. Eine vergleichende Kritik zwischen Meister und Lübke ist vorläufig selbstverständlich ausgeschlossen, scheinen sie doch auch grundverschiedene Individualitäten zu sein. Jedenfalls ist die sichere Gewähr für eine Fortsetzung trefflichen musikalischen Wirkens vorhanden. Eine Reihe verschiedenartiger Konzerte ist aus Kattowitz zu verzeichnen. Neben wohlgelungenen a cappella-Chören hörten wir Künstler wie Gabrilowitsch, Therese Schnabel-Behr und die Böhmen. Den bedeutsamen Schluß machte, wie bereits erwähnt, die „Johannispassion", die in ihrer künstlerischen Wiedergabe besonders von dem Chore lobenswert durchgeführt wurde. Die Leistungen der Solisten boten keinen ungetrübten Genuß. Die Aufführung bedeutete für Oberschlesien insofern ein Ereignis, als mit der „Johannispassion" hier zum ersten Male ein großes Bachsches Werk aufgeführt wurde. Jedenfalls scheint Kattowitz nach wie vor die oberschlesische Musikstadt par excellence bleiben zu wollen. Magnus Dawison

OSNABRÜCK: An erster Stelle sorgt der Musikverein unter der trefflichen Leitung Robert Wiemanns für ein gediegenes Musizieren. Gleich das erste Konzert der verflossenen Saison bewies das. Henri Marteau spielte Sinding's Konzert A-dur, Beethovens Romanze in F und Schuberts Konzertstück für Violine und Orchester. Das Orchester gab Brahms' c-moll Symphonie, Strauß' Serenade für Blasinstrumente und die Oberon-Ouvertüre. Das folgende zweite Konzert brachte Franz Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth" mit den Solisten Johanna Dietz, Frl. Woltereck und Herrn Süße. Im dritten Konzert sprudelte zunächst Haydns Melodieenquell in seiner D-dur Symphonie, dann erfreute Herr und Frau Wiemanns Klavierspiel (Es-dur Konzert für zwei Klaviere mit Orchester von Mozart). Georg Schumann überzeugte durch zwei größere Kompositionen und einige Lieder von einem Können, das zu schneller Kritik nicht berechtigt. Frl. Oppermann sang diese Lieder und einige andere von Schubert mit nach und nach sich wärmender Empfindung. Smetana's Ouvertüre zur „Verkauften Braut" leitete, weniger im einzelnen als im ganzen gut gespielt, das vierte Konzert ein. Der Dirigent — Robert Wiemann — trat in der Folge dann mit einer eigenen Orchesterdichtung „Im Thüringer Walde" vor das Publikum. Robert Schumanns B-dur Symphonie litt etwas unter einem all zu schnellen Tempo. Herr und Frau Hell erweckten durch Lieder und Duette aufrichtigen Beifall. Das fünfte und letzte Konzert war Sebastian Bach geweiht. Im Vortrag der „Johannispassion" wetteiferten Chor und Orchester mit namhaften Solisten: Frl. Walde, Frau Stüve, Herren Jungblut und Weißenborn. — Außer diesen fünf Orchesterkonzerten veranstaltete der gleiche Verein auch in dieser Saison zwei Kammermusik-Abende, für die er zunächst das Brüsseler und dann das Marteau'sche Streichquartett gewonnen hatte. Glazounow's Quartett a-moll wurde bei den Brüsselern mit seinem ansprechenden Melos und der Bravour des Scherzos beifällig aufgenommen. Es folgten Beethovens Klaviertrio op. 70 No. 1 D-dur — mit Wiemann am Klavier — und Schuberts wunderherrliches d-moll Quartett. Das Programm Marteau's und seiner Quartettgenossen Schmidt-Reinecke, Pörsken und Cahnbley enthielt außer den Streichquartetten Mozarts in C-dur und Beethovens op. 18 No. 4 c-moll auch zwei Kompositionen Marteau's. Abgesehen von der „Chaconne" für Bratsche und Klavier, die der Komponist wohl selber nur als Etüde wertet, fand ich seine übrigen Gaben (vier Sätze eines Trios für Violine, Bratsche und Cello, darunter als besonders hervorzuheben: Intermezzo und Tema con Variazioni) musikalisch sehr wertvoll. — Der Lehrergesangverein, der sich wie der Musikverein von Wiemann dirigieren läßt, veranstaltete zwei Konzerte. Im ersten gab's an Männerchören Franz Schuberts „Nachtgesang im Walde" mit Hörnerbegleitung, zwei Chöre von Thuille, Max Meier-Olberslebens „Johannisnacht am Rhein" und zum Schluß drei Volkslieder, die A. v. Othegraven recht klangvoll zu setzen wußte. Im allgemeinen wurden diese Chöre ja gut gesungen, doch gebricht's der Deklamation noch an Deutlichkeit und dem, was jenseits des Leichten liegt, an orgelmäßig klanglicher Breite und Ruhe. Mientje Lammen sang zur Abwechslung dann Lieder von Brahms, Wolf und Wiemann. — Auch Solistenkonzerte gab es manche, obwohl auch hier ein solches Konzert der Erträge wegen nicht allzu verlockend ist: Briesemeister, Burmester, Harbaum, Lutter, der blinde Pianist Albert Menn.

Willy Brix

ᴵFORZHEIM: Unter den sechs Konzerten des Musikvereins waren drei Orchesterabende ᶦgesehen. Einen raubte uns die Kaimkrise. ᵌ beiden anderen brachten neben anzuer-ınenden symphonischen Gaben (Tschaikowsky, ıumann) der Karlsruher Hofkapelle Lorentz) das Violinkonzert (Felix Berber) ı das Klavierkonzert (Theodor Röhmeyer) ı Brahms in würdigster Wiedergabe. Das ɐvŏik-Quartett" enttäuschte. Am Klavier pielte sich Walter Fischer aus Wiesbaden ı an Stelle des unvergessenen Reisenauer ᵼur Schnabel einen Erfolg. Der Cellist org Wille gefiel wieder. Felix von Kraus ı Gemahlin, Ludwig Heß, Henny Arlo, ɐntje van Lammen repäsentierten recht ckiich den gesanglichen Teil der Programme. Theodor Röhmeyer war ein ebenso famoser gleiter wie Kammermusikpartner. Seine lkskonzerte und Matineen (Süd-utsches Streichquartett) sind populär vorden. — Auch Albert Fauth gab zwei er-bige Abende mit einigen eigenen, gut auf-ıommenen Neuschöpfungen auf dem Gebiet r Kammermusik und des Liedes. Im Männer-sangverein brachte er eine exzellente Auf-ırung der Messa da Requiem von Sgambati ʳaus (Karlsruher Hofkapelle); für dieses ltjahr sind César Franck's „Seligkeiten" in ssicht genommen. — Der evangelische rchenchor (A. Epp) hatte mit der „Schöpf-g" einen guten Tag. — Aus der Fülle des sonst botenen hoben sich die Konzerte Sarasate t Berthe Marx, Raoul Koczalsky und Zajic t Mayer-Mahr hervor. Ernst Götze

ᴵOSEN: Die Orchestervereinigung brachte Mendelssohns vierte Symphonie (Dirigent ıckenberger), Tschaïkowsky's sechste (Saß). ethovens fünfte und sechste (Paul Geisler); r Hennigsche Verein Liszts „heilige sabeth"; der Breslauer Orchesterverein r. Dohrn) die Eroica und Strauß' „Eulen-egel". Außer Briesemeister (Wagner-ɪnd) und Dr. Brause (Balladen) die alten Ge-lten. Chopin hin und her, von diesem und ɪem mehr oder minder exaltiert gebracht. utsche Pianisten hörten wir schon lange ᶦht mehr. A. Huch

EICHENBERG: Ziemlich gleichmäßige Be-wegung im Konzertleben. Recht mäßiges eresse für Kammermusik. Durch den Verein ᶦ Musikfreunde eingeführte Solisten finden ılreiche, dankbare Zuhörer, Solisten, die eigene nzerte veranstalten wollen, sind meistens ge-ɜngen, mangels genügender Beteiligung im rverkaufe abzusagen. Rivalisieren dreier nnergesangsvereine, von denen jeder um tern herum ein großes Chorwerk mit Orchester ıchs „Himmelfahrtskantate", Berlioz' „Fausts rdammung") aufführt. Vier große Musikvereins-nzerte mit Elena Gerhardt (Gesang) und Erich ɔlff (Klavier); diese boten sechzehn tadellos ungene und begleitete Lieder von Schubert, ıhms, Wolf und Strauß. — Wahre Kunst gab nrad Ansorge mit Liszts h-moll Sonate und den ᶦoıka"-Variationen. — Recht interessant und ıstlerisch einwandfrei waren die Darbietungen Société de Concerts d'Instruments ᶜiens. — Elsa Ruegger spielte ein Konzert ı de Swert und eine Suite von Bach. — José Eibenschütz (früher Görlitz, jetzt Hamburg) brachte in drei Orchesterkonzerten Sym-phonieen von Beethoven, Bruckner, Liszt. Reichen-berg ist aber trotz aller Anstrengungen und trotz Autosuggestion nicht imstande, in bezug auf tadellose Symphonie-Aufführungen und sonstige musikalische Regsamkeit die hohe Stufe, auf die es Teplitz und Karlsbad gebracht haben, zu er-reichen. Diesen beiden nur einigermaßen nach-zukommen, wird nur gelingen, wenn wir es erst zu einem erstklassigen Stadt- und Symphonie-Orchester gebracht haben werden.

Dr. Robert Schier

SAN FRANCISCO: Die zweite Serie der dies-winterlichen Konzerte wurde von Joseph Hofmann eröffnet. Mir kommt es manchmal vor als würde dieser ganz vortreffliche Künstler noch gar nicht in dem Umfange gewürdigt, wie er es verdient. Vielleicht ist es auch nötig, daß man einen Künstler nur beurteilen kann, wenn man ihn nach einer längeren Periode von Jahren wieder hört, wie wir die Gelegenheit dazu in San Francisco haben. Joseph Hofmann ist zweifellos künstlerisch in den letzten Jahren ganz außerordentlich gewachsen. Erwähnens-wert war in seinen diesjährigen Programmen eine große Anzahl russischer Novitäten. — Nach ihm kam Teresa Carreño, die gegen Hofmann einen schweren Stand hatte. Sie ist aber immer noch bewundernswert in ihrem Temperament und ihrer Technik. Die Künstlerin spielte meist bekannte Stücke. (In San Francisco lohnt es sich nicht recht, zu viel neue Werke zu bringen.) — Danach Paderewski, der un-vermeidliche, weit überschätzte. Sein Künstler-tum ist noch mehr heruntergegangen. Er spielt jetzt sinn- und gedankenlos, zerreist ganze Phrasen und legt nur Wert auf äußerliche Toneffekte, gar nicht von seinen Mätzchen zu sprechen. Sein Programm enthielt u. a. eigene „Variationen und Fuge, op. 23", die mir jedoch inhaltlich nicht ganz klar geworden sind. Hoffentlich hat sie sonst jemand verstanden. — Der vierte Pianist, den wir diesen Winter hörten, war Harold Bauer. Er ist ohne Zweifel ein sehr großer Künstler, daher durchaus nicht in dem Umfange in Amerika geschätzt wie Paderewski. Demgemäß waren seine Konzerte auch nur schlecht besucht, trotzdem seine Programme alle Musikfreunde in seine Konzerte hätten ziehen müssen. Bauer faßt seine Mission als Künstler ungemein ernst auf, wenn auch ein gelegentliches mehr persönliches Draufgehen nicht schaden würde. — Fritz Kreisler ist für mich der bedeutendste Geiger der Gegenwart. Er wird viel mit Joachim verglichen, aber meines Erachtens hat er eine viel größere Ähnlichkeit mit August Wilhelmj. Sein Ton ist breit und groß, sein Vortrag abgeklärt und edel, seine Technik fehlerlos und dabei doch witzig. Ver-bunden mit der ungewöhnlich großen Manigfaltig-keit seines Programms, das von den ältesten Meistern bis in die neuste Gegenwart reicht, und seinem bescheidenen, männlich ernsten Auftreten verkörpert er das Ideal eines vollendeten Künstlers. — Wir haben mit Freuden die Gründung eines neuen Streichquartetts (The Lyric String Quartet) begrüßt, das eine Serie von Sonntagnachmittagskonzerten gab.

Dr. A. Wilhelmj

TSINGTAU (Kiautschou): Seit meinem letzten bis Mitte Oktober reichenden Bericht hat das musikalische Leben unserer Kolonie einen erfreulichen Aufschwung genommen infolge des zielbewußten und harmonischen Zusammenwirkens der Musikabteilung des Vereins für Kunst und Wissenschaft mit der tüchtigen Kapelle des III. Seebataillons (Dirigent: Kapellmeister O. K. Wille) und dem im Oktober gegründeten unter Leitung des Unterzeichneten stehenden gemischten Chore. Im 6. und 7. Vereinskonzert gelangten an Chorwerken zur Aufführung: „Erlkönigs Tochter", Ballade nach dänischen Volkssagen für Soli, Chor und Orchester von N. W. Gade (Solisten: Erlkönigs Tochter: Hedwig Schüler; die Mutter: Anna Bökemann; Oluf: L. Philipp); Schumanns „Zigeunerleben" (in der Instrumentierung von C. Reinecke); drei Chöre von Brahms: „Der Gärtner" und „Gesang auf Fingal" für Frauenchor mit Begleitung von Harfe und zwei Hörnern; „Der Abend" (Gedicht von Schiller, ursprünglich für vier Solostimmen und Klavier komponiert, von dem Unterzeichneten für Chor und Orchester bearbeitet); Einleitung zum dritten Akt und Brautlied aus „Lohengrin"; geistliche Chöre von Pitoni (1657–1743) und Mozart. Als Solisten wirkten mit: die Herren M. Peters (Beethovens Violinromanze in F) und A. W. Meinke (Gesang Siegmunds „Ein Schwert verhieß mir der Vater" aus „Die Walküre"). Von den reinen Instrumentalnummern seien Smetana's farbenreiche symphonische Dichtung „Aus Böhmens Hain und Flur", Gades „Nachklänge aus Ossian" und, als Ehrung für Joseph Joachim, dessen „Hamlet"-Ouvertüre erwähnt, die unter O. K. Willes temperamentvoller Leitung eine fein ausgearbeitete Wiedergabe erfuhren. — Am 9. und 11. April gelangte im Verein für Kunst und Wissenschaft Offenbachs „Verlobung bei der Laterne" zur Aufführung; in die Vorbereitung und die Leitung hatten sich O. K. Wille und der Unterzeichnete geteilt. Dank der vorzüglichen Leistungen des Orchesters und der durchweg guten Durchführung der Solopartieen (Magdalene Rohde als Liese, Martha Neumeister und Hedwig Wille als Annemarie bzw. Katherine, J. Hammer als Peter) erfuhr das graziöse Werk eine recht gute Wiedergabe, zur größten Überraschung verschiedener Tsingtauer, die dem Wagnis der erstmaligen Aufführung einer Operette mit großer Skepsis entgegengesehen hatten. — Die vier letzten Symphoniekonzerte der Bataillonskapelle brachten u. a. symphonische Werke von Haydn (Oxford), Schumann (d-moll), Schillings (Symphonischer Prolog zu Sophokles' „König Ödipus"), F. Weingartner („Die Gefilde der Seligen"), Massenet (Scènes pittoresques), Ouvertüren von Berlioz („König Lear") und Beethoven („König Stephan"). Als Solisten erschienen: Herr Meinke (Gralserzählung) und Herr Jobst (Wotans Abschied und Feuerzauber; Lieder mit Orchester von Mahler und Hugo Wolf). Großen Beifall fand der am 5. März mit der auf 53 Musiker verstärkten Kapelle veranstaltete Weber- und Wagner-Abend, an dem außer der vollständigen „Preziosa"-Musik — unter Mitwirkung von Hedwig Wille (Preziosa), W. Geim (verbindende Deklamation), sowie des gemischten Chors — die Vorspiele zu den „Meistersingern", „Tristan", „Lohengrin" und „Tannhäuser" auf dem Programm standen — fast zu viel des Guten für einen Abend. — Der letzte Winter hat gezeigt, daß unsere kleine, noch nicht einmal (einschließlich der Besatzung) 4000 Europäer zählende Kolonie eine große Zahl musikalischer Talente birgt, deren Heranziehung und Fortbildung die Aufgabe der nächsten Zeit sein wird.

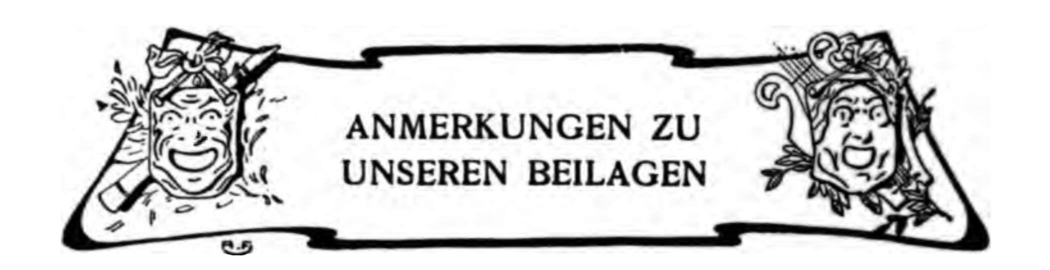
Dr. Georg Crusen

ZWICKAU: Eine bedeutsame Veränderung hat sich in der Organisation unseres Musiklebens vollzogen: der Wechsel des Dirigenten im Musikverein. An die Stelle des kunstsinnigen Königlichen Musikdirektors Vollhardt ist der städtische Kapellmeister Schmidt getreten, ein trefflicher Beherrscher seines Orchesters. Als solcher zeigte er sich in den Symphonieen von Brahms c, Beethoven A, Tschaikowsky h, in Strauß' „Eulenspiegel", Grieg's „Sigurd Jörsalfar", „Tannhäuser"-Ouvertüre, Vorspiel zu „Lohengrin" und zum „Tristan" mit Isoldes Liebestod, im Feuerzauber; ein zierliches Rokokostück war die Glucksche Balletsuite in der Mottlschen Bearbeitung; wenig bot die neubelebte Symphonie h von Ulrich trotz formaler Schönheit. Von Solisten bewunderten wir in diesen Konzerten Hertha Dehmlow, die mit großer Stimme Lieder von Brahms, Schubert, Wolf, Strauß und besonders Bruchs „Achilleus"-arie: „Aus der Tiefe des Grams" machtvoll zu gestalten wußte. Ein lieblicher Kontrast war Susanne Dessoir in Liedern voll zarter, sonniger Stimmung von Mozart bis Pfitzner; meisterlich begleitete sie Artur Schnabel. Dieser verstand durch hochentwickelte Technik und das Vermögen klarer Gestaltung in Webers Sonate As, in Brahmsschen Rhapsodieen rasch [illegible] die Hörer zu gewinnen. Reiche Anerkennung [illegible] verdiente Anton Foerster als Künstler mi[illegible]t dem herben Konzert von Brahms; in Stücke[illegible]n von Chopin und in Liszts „Campanella" sprach[illegible]h der Virtuos. An eine Dessoir unter de[illegible]n Pianistinnen erinnerte unsere einheimisch[illegible]e Künstlerin Hellriegel in Beethovens Konzert [illegible]G und Schumanns „Humoreske". Zur Erinnerung [illegible]g an Wagners Todestag sang seiner würdig So[illegible]mer Bruchstücke aus „Tannhäuser", „Walküre[illegible]", den „Meistersingern". Der Ruf, den Berber a[illegible]s Brahmsspieler besitzt, ist vollberechtigt. Vi[illegible]l Beifall fanden mit Volkmanns Trio b d[illegible]ie Dresdner Bachmann-Bärtich-Stenz, d[illegible]ie auch Schütts „Walzermärchen", einem virtuos[illegible]n Blendwerk, gerecht wurden. — Von den Vo[illegible]rführungen in den Symphoniekonzerten d[illegible]er Stadtkapelle (Schmidt) seien hervorgehob[illegible] die Symphonieen A von Volkmann, No. 8 v[illegible] Beethoven, g von Mozart, „Faust"-Symphonie v[illegible] Liszt, „Meistersinger"-Vorspiel, Faustouvert[illegible], Griegs Peer Gyntsuite I, Glinka's „Komerinskaj[illegible]", „Le rouet d'Omphale" und „Phaëton" von Sai[illegible]-Saëns. Hingewiesen sei auf die von An[illegible] Klotz gut gesungenen melodiösen Lieder [illegible] Dr. Hering. — Überaus verdienstvoll im Intere[illegible] zeitgenössischen Schaffens war die Aufführ[illegible] von Pierné's „Kinderkreuzzug" mit Joha[illegible] Dietz, von der Rappe, Grosch, Simm[illegible] als Solisten durch den verstärkten Marienkirchenchor unter der bewährten Leitung Vollhardts; trotz der großen Schwierigkeiten gelang

das Werk vortrefflich. — Buxtehudes 200. Todestag fand gebührende Beachtung; eine Glanzleistung war Bachs doppelchörige Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit“, ebenso Werners (Freiberg) Vortrag von Corelli's „La folia“ und Bachs Chaconne. Unser Orgelmeister Gerhardt bewährte seine Kunst in Altitalienern, Buxtehude, Bach, Liszt, C. Franck und Reger. — Fein abgetönte älteste und neuste Kirchenmusik bot das Leipziger Röthig-Quartett. — Der a cappella-Verein unter Vollhardts Leitung gab einen Schumannabend, u. a. „Der Rose Pilgerfahrt“; Beethovens „Christus am Ölberge“ (Solisten: Mann, Wilhelmj-Bößneck, Dietel) konnte sich trotz guter Aufführung neben Liszts 13. Psalm nur schwer behaupten. — Kleinere Chöre des Lehrergesangvereins (Vollhardt) umrahmten Gesangsspenden von Frl. Seebe, die auch in der Lyrik die Bühnensängerin verrät. — Zu würdiger Griegfeier — Lieder, Violinsonaten — hatten sich die temperamentvolle Lotte Kreisler, Hilf und Vollhardt vereinigt. — Weniger durch die „Kreutzersonate“, als mit eigenen Kompositionen vermochte Sarasate zu zünden, doch hinterließ einen länger nachhaltenden Eindruck Berthe Marx-Goldschmidt, besonders durch die Ouvertüre zur 29. Bachschen Kantate. — Schließlich seien noch der interessante Volksliederabend der Frau von Wolzogen, sowie der Possartabend („Enoch Arden“ von Strauß, „Graf Walter“ von Sommer) erwähnt.

Dr. W. Berthold





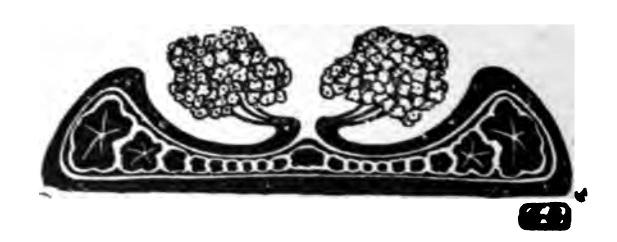
Aus der Zeit, da **Arnold Mendelssohn**, wie unsere Leser aus Wilibald Nagels Aufsatz in diesem Hefte wissen, vor dem Entschluß stand, von der Rechtswissenschaft zur Musik überzugehen, stammt das Bild des Komponisten, das als erste Kunstbeilage das vorliegende Heft schmückt.

Das zweite beiliegende Bild Arnold Mendelssohns ist nach einer lebensvollen Photographie aus der letzten Zeit hergestellt worden.

Als dritte Beilage zu dem Aufsatz von Wilibald Nagel finden unsere Leser eine Seite aus der Original-Partitur von Arnold Mendelssohns großem Chorwerk „Paria".

Auch den Aufsatz von Ernst Rychnovsky über **Leo Blech** illustrieren wir durch ein Jugendbild, ein aus der jüngsten Zeit stammendes Porträt und eine Probe der Notenhandschrift des Gefeierten. Dieses Faksimile gibt eine Seite aus der Partitur seiner neuen Oper „Versiegelt" wieder, deren Uraufführung im Herbst dieses Jahres im Berliner Königlichen Opernhause zu erwarten ist.

Unsere **Notenbeilage** vereinigt je eine bisher unveröffentlichte Komposition der beiden Tonsetzer, denen das vorliegende Heft gewidmet ist: das Lied „**Aus den Gruben, hier am Graben**" (von Goethe) von **Arnold Mendelssohn** und eine Probe aus der Oper „**Versiegelt**" von **Leo Blech**.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.



ARNOLD MENDELSSOHN
im Alter von 20 Jahren



VII. 22



S. Homann, Darmstadt, phot.



VII. 22

ARNOLD MENDELSSOHN



S. Homann, Darmstadt, phot.



VII. 22

ARNOLD MENDELSSOHN



LEO BLECH
Jugendbild







VII. 22

LEO BLECH



VII. 22

EINE PARTITURSEITE AUS DER OPER „VERSIEGELT“
VON LEO BLECH

Musikbeilagen zu dem Sonderheft der „MUSIK“ Moderne Tonsetzer: Heft 6.

Aus den Gruben, hier am Graben

(Goethe)

von

ARNOLD MENDELSSOHN

Aus:

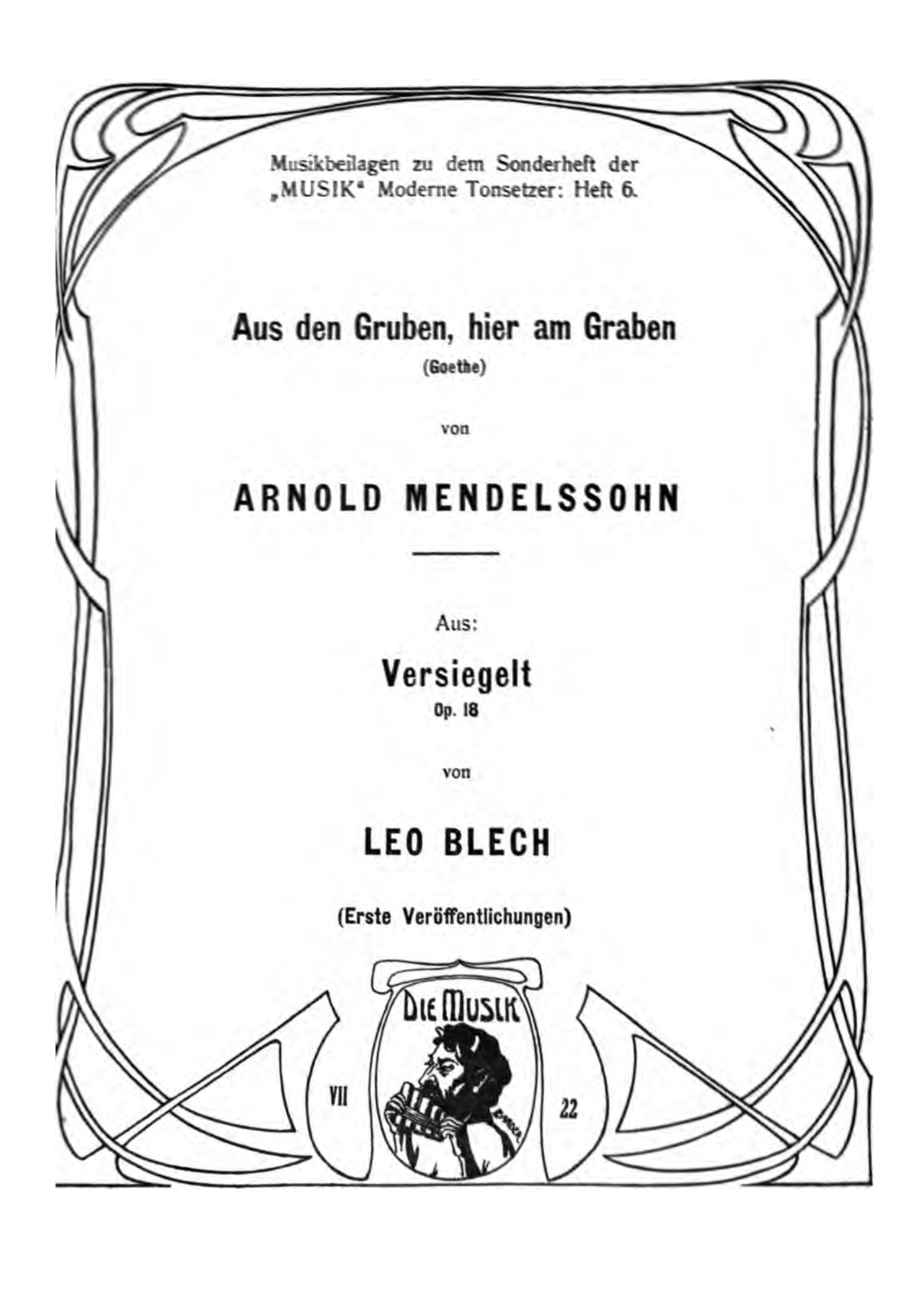
Versiegelt

Op. 18

von
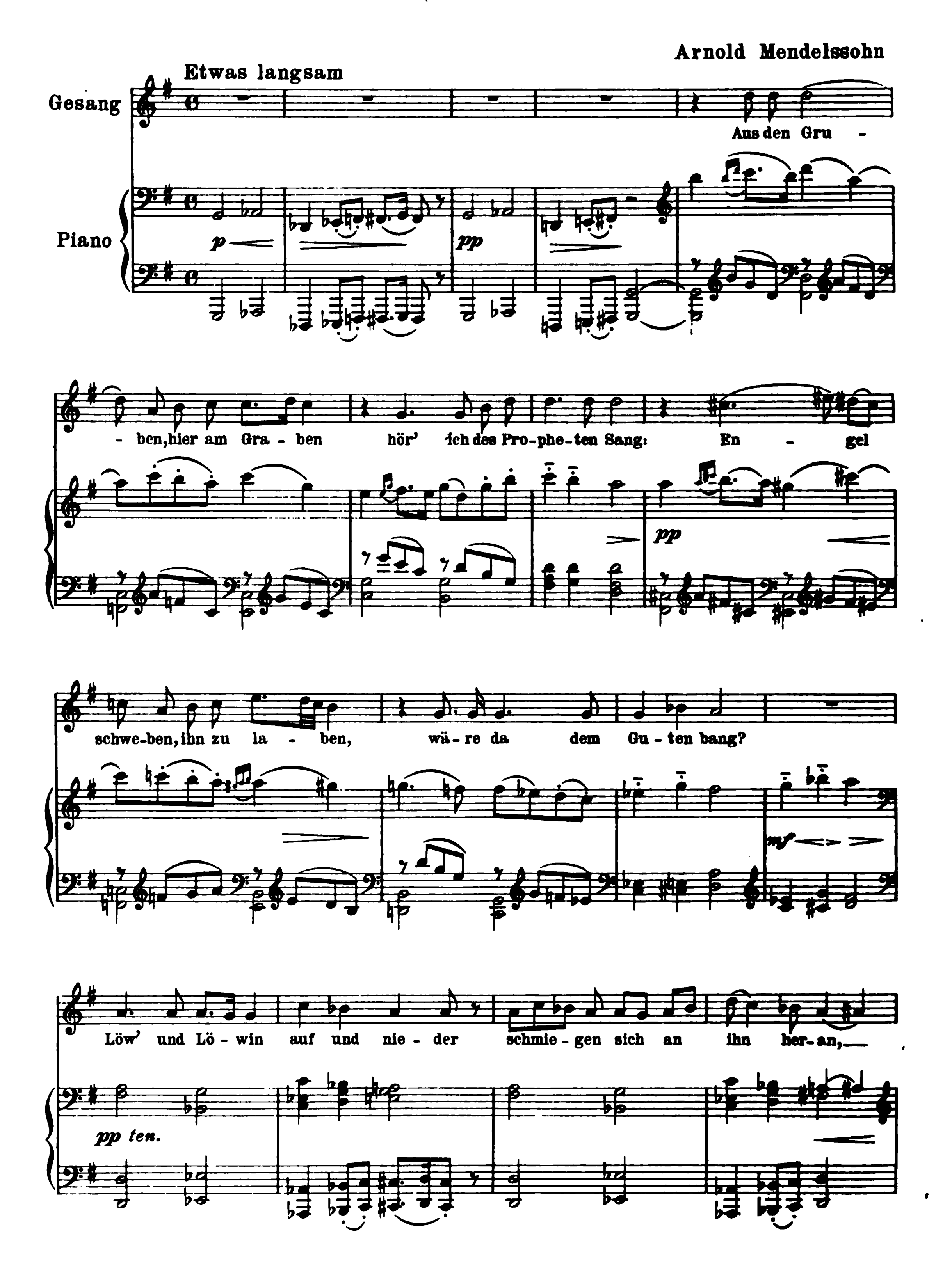
LEO BLECH

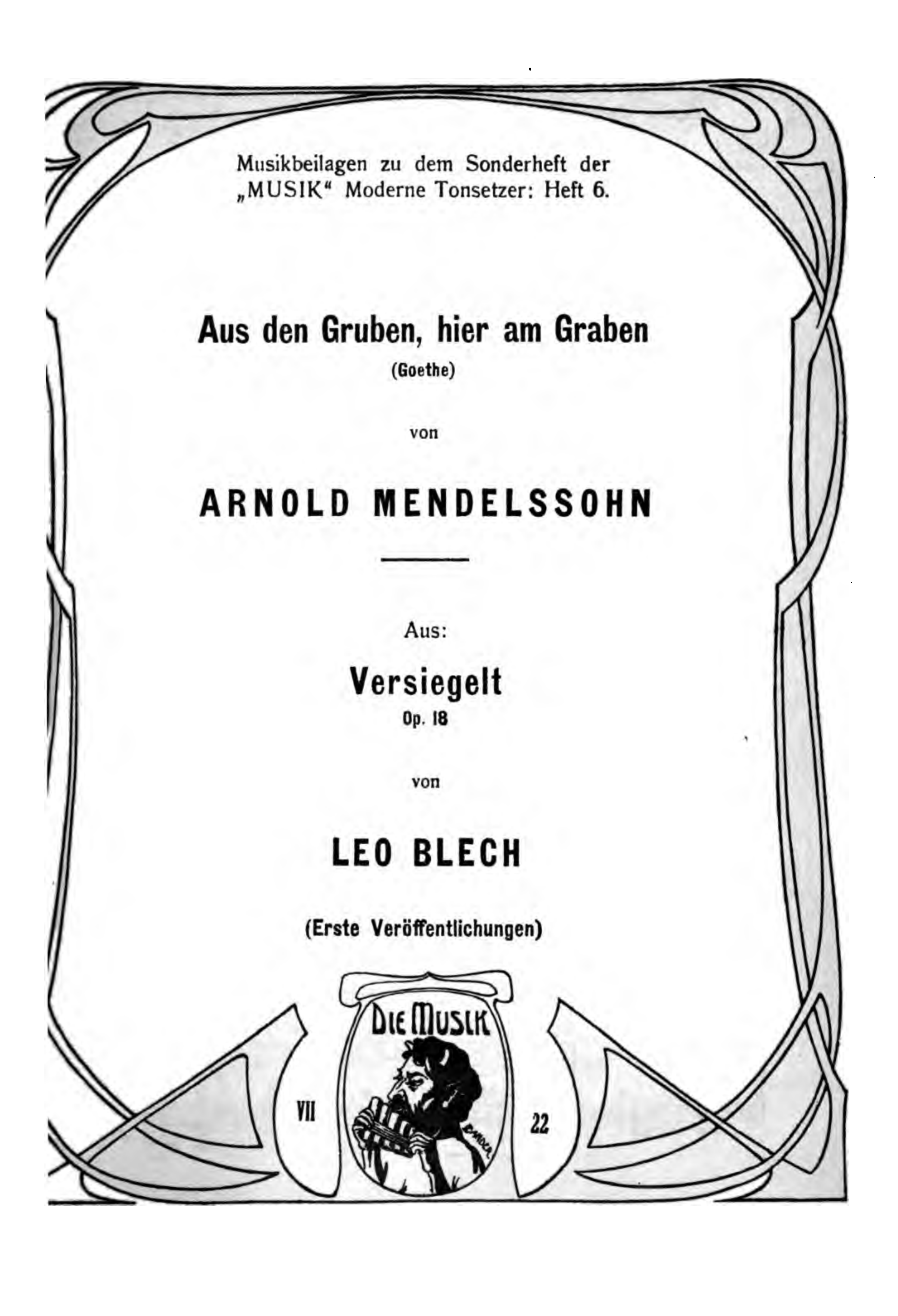
(Erste Veröffentlichungen)



Aus den Gruben, hier am Graben

(Goethe)





Musikbeilagen zu dem Sonderheft der
„MUSIK“ Moderne Tonsetzer: Heft 6.

Aus den Gruben, hier am Graben

(Goethe)

von

ARNOLD MENDELSSOHN

Aus:
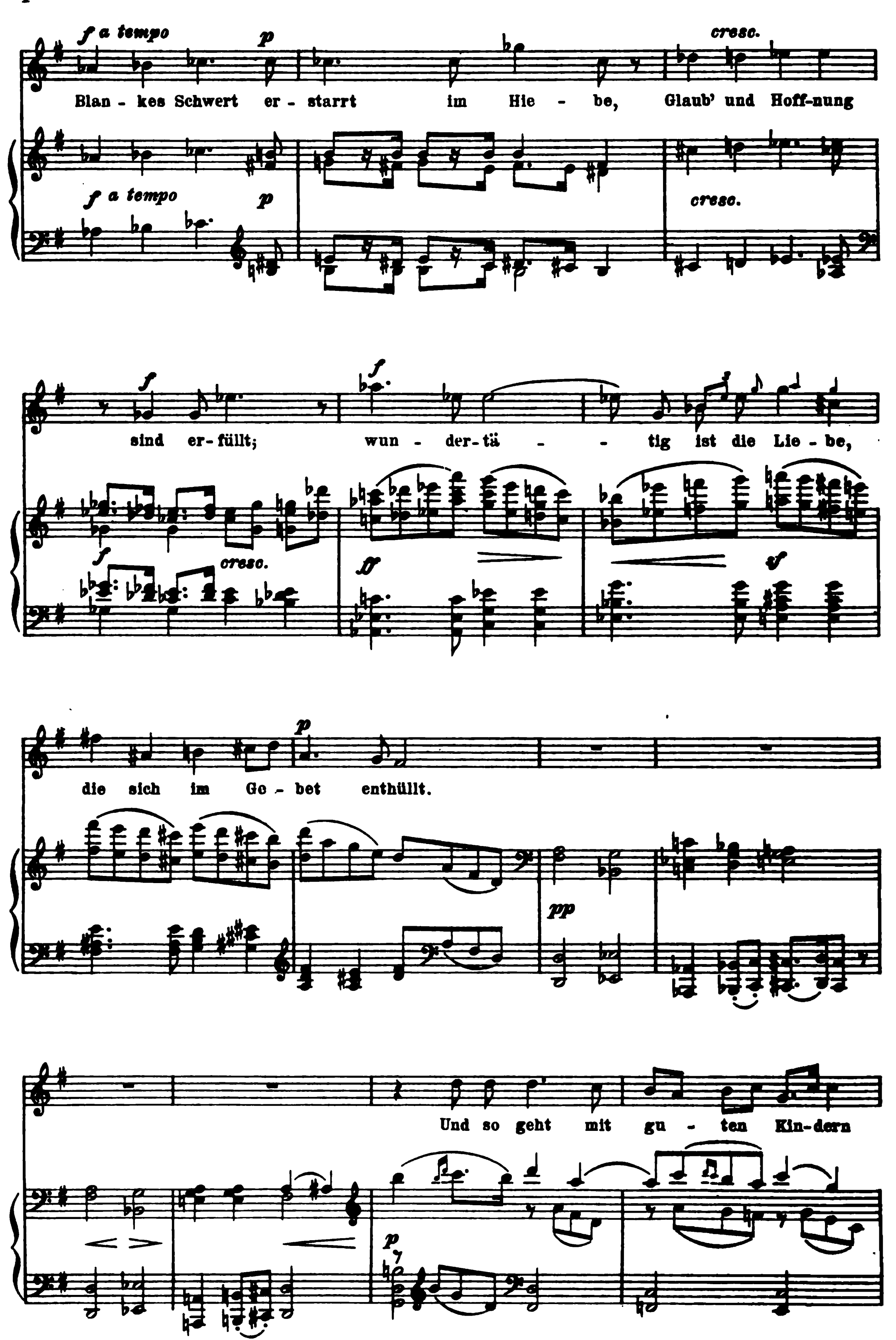
Versiegelt

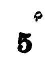
Op. 18

von

LEO BLECH

(Erste Veröffentlichungen)


f a tempo
p
cresc.
Blan - kes Schwert er - starrt im Hie - be, Glaub' und Hoff-nung
f a tempo
p
cresc.
sind er-füllt; wun - der-tä - - tig ist die Lie - be,
f
cresc.
ff
sf
die sich im Ge - bet enthüllt.
p
pp
Und so geht mit gu - ten Kin-dern
p



sel'-ger En-gel gern zu Rat, bö-ses Wol - - - - len zu ver-hin-dern, zu be-för - - dern
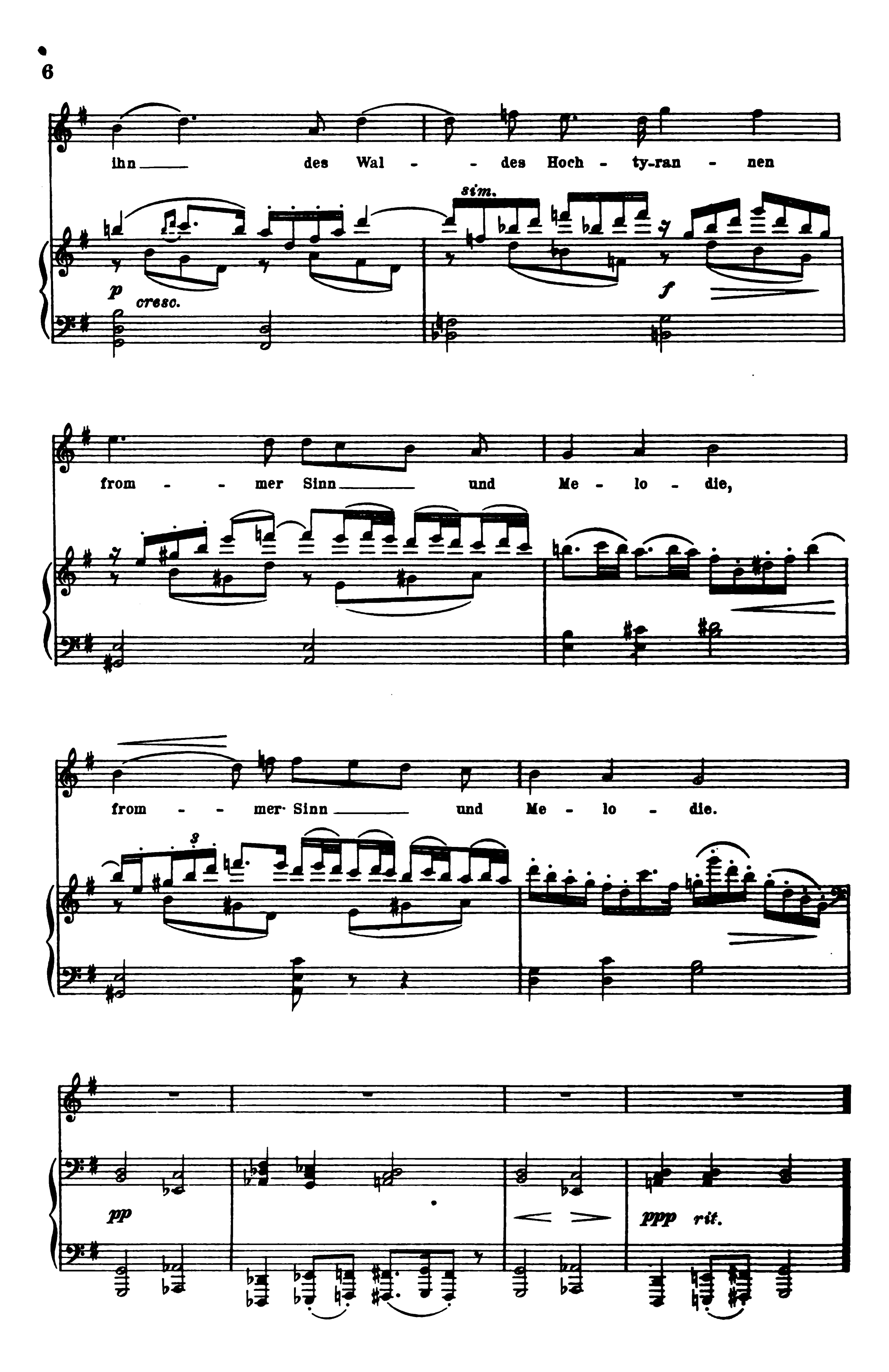
cresc. *f*

schö - - ne Tat.
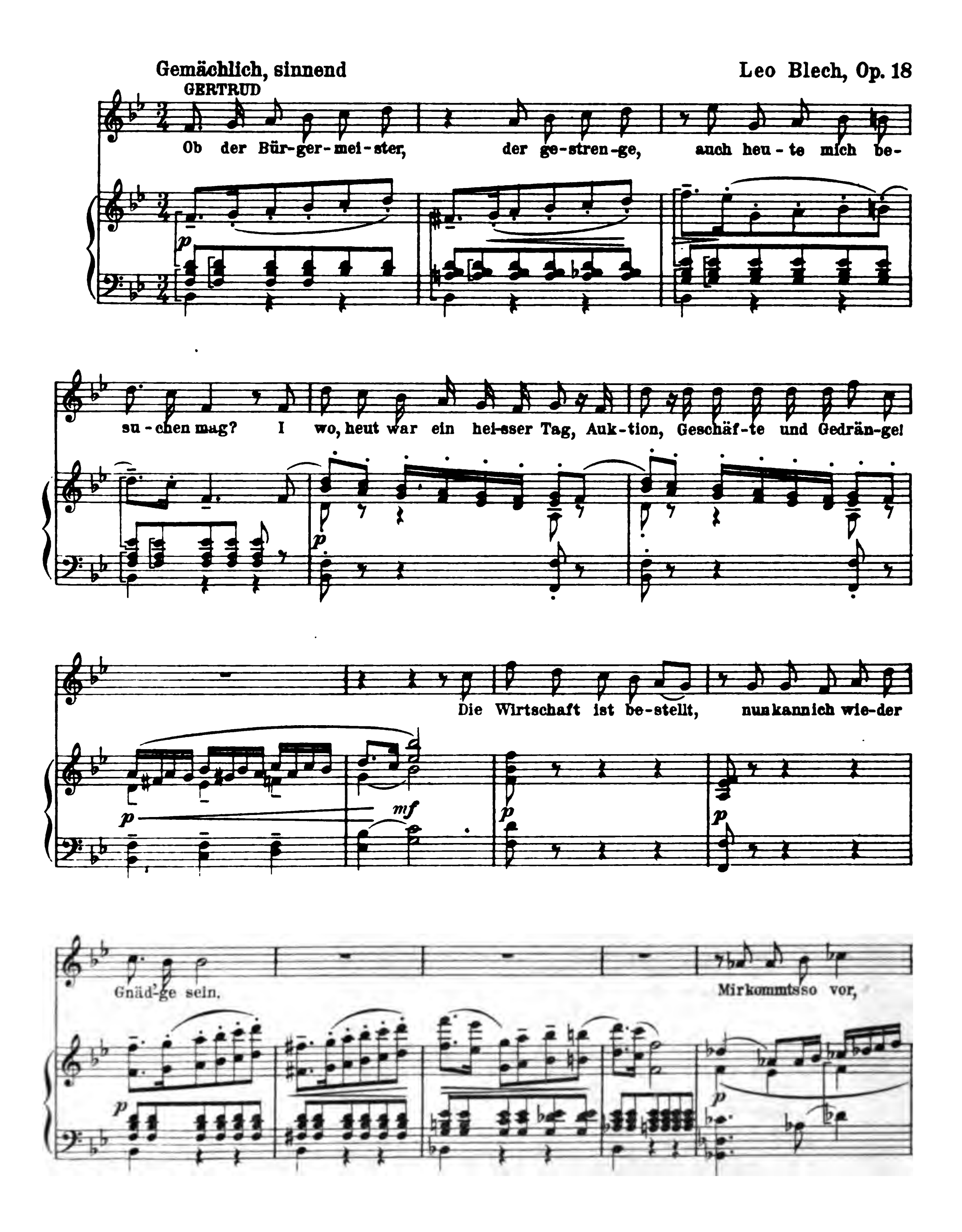
dim. *p*
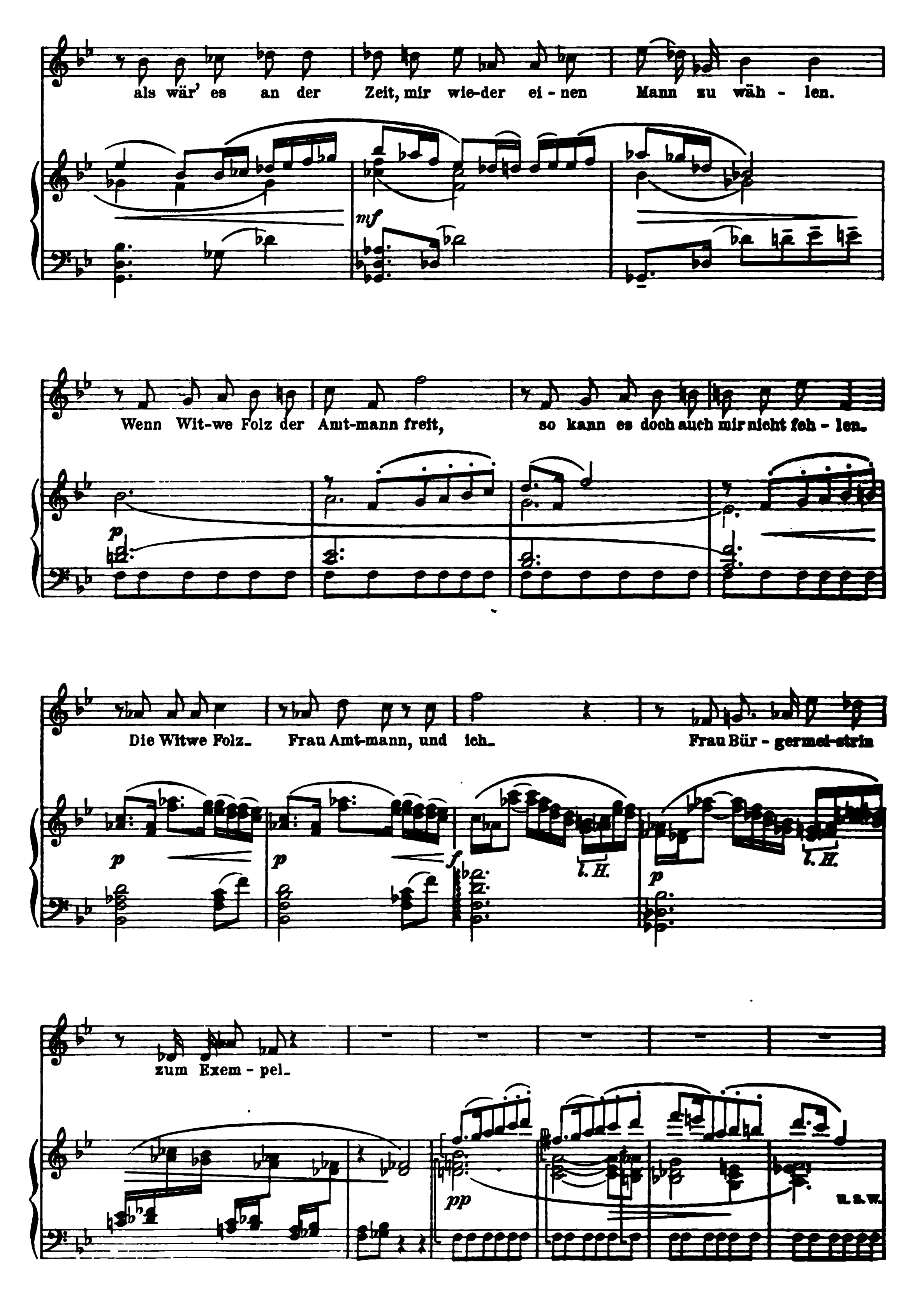
So be-schwören, fest zu ban-nen lie-ben Sohn ans zar-te Knie

pp


ihn des Wal - des Hoch - ty-ran - nen
sim.
p cresc.
f
from - - mer Sinn und Me - lo - die,
from - - mer Sinn und Me - lo - die.
3
pp
ppp rit.

aus: Versiegelt





Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.



DIE MUSIK

Unsere Meister nennen wir billig die, von denen wir immer lernen. Nicht ein jeder, von dem wir lernen, verdient diesen Titel.

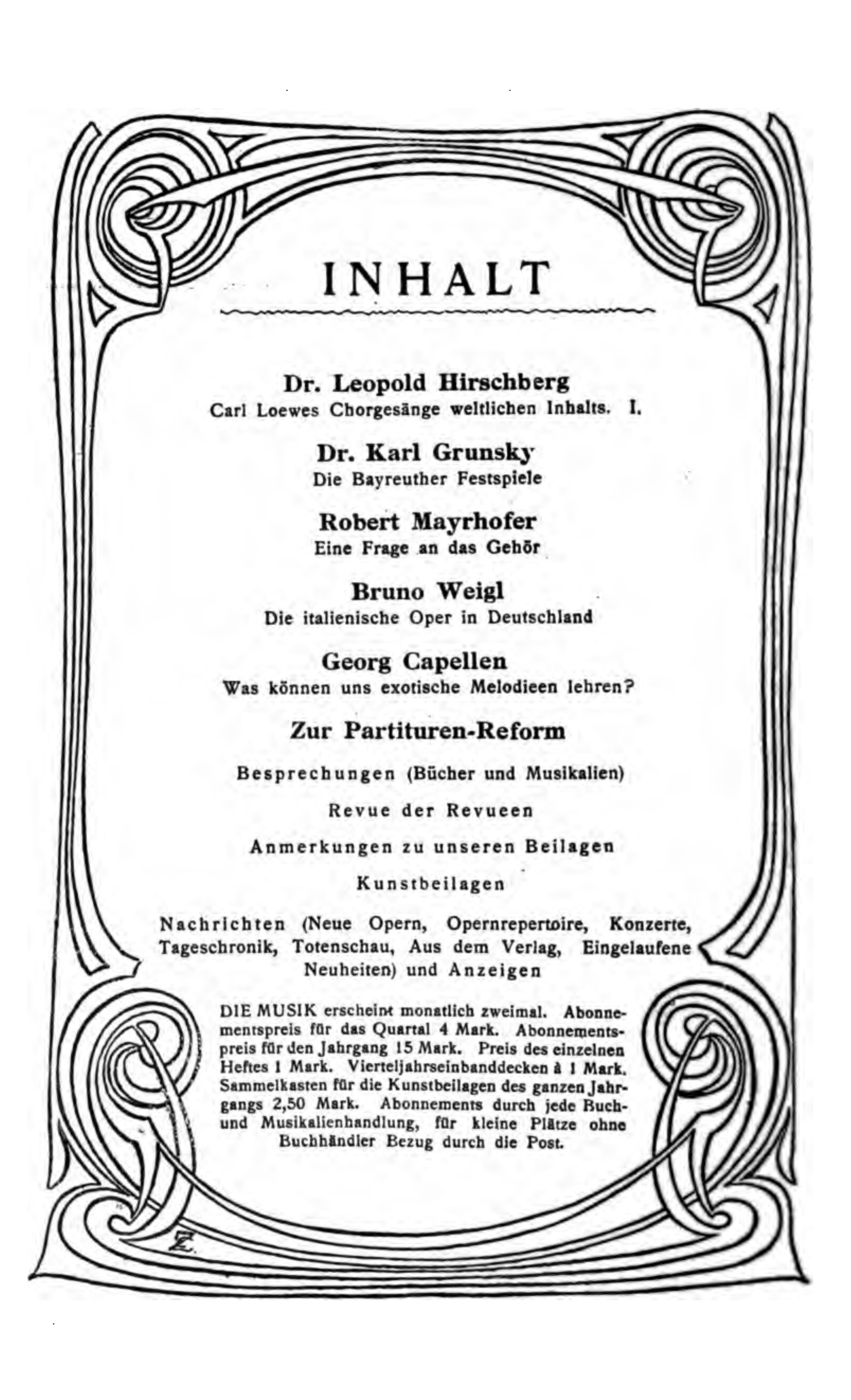
Goethe
(Maximen und Reflexionen)

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 23

Erstes Septemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



CARL LOEWES CHORGESÄNGE WELTLICHEN INHALTS

von Dr. Leopold Hirschberg-Charlottenburg

Die von mir vor einiger Zeit[1]) veröffentlichte Skizze über den Kirchenmusiker Carl Loewe hat, wie ich aus einer nicht geringen Anzahl an mich gerichteter Zuschriften zu meiner Freude ersah, einigen Beifall gefunden und sogar bereits ein greifbares Resultat gezeitigt: eine kleine Sammlung einstimmiger Kirchengesänge für Schule und Haus, sowie eine Neuausgabe bzw. Bearbeitung des „Musikalischen Gottesdienstes", beide im Verlage von G. Bratfisch in Frankfurt a. O. erschienen. Die uns jetzt obliegende Besprechung der weltlichen Chorgesänge Loewes möge eine dem Andenken des Meisters geschuldete weitere Würdigung seiner Vielseitigkeit und zugleich eine Ergänzung des früheren Aufsatzes sein.

Eigentlich brauchten wir Loeweaner uns nicht mehr wie andere darüber zu beklagen, daß die maßgebenden Persönlichkeiten, d. h. die Dirigenten von Gesangvereinen usw., nichts von den Chören von Loewe wissen. Mit Franz Schubert und Robert Schumann z. B. steht es in dieser Beziehung um kein Haarbreit besser. Man sieht ordentlich die staunend-bewundernden Angesichter der Berichterstatter vor sich, wenn man einmal liest, daß der oder der Verein einen Chor von Franz Schubert aufgeführt hat. So etwas gibt es, und man bringt nicht mehr davon? Ganz genau so würde es mit Loewe gehen. Bei meiner ziemlich ausgebreiteten Vortragstätigkeit habe ich recht häufig Gelegenheit, den Musikdirektoren und Vereinsleitern Chöre von Carl Loewe zum Studium zu empfehlen — ein freudiger Dank ist selten ausgeblieben.

Aber Loewe ist doch den andern Meistern gegenüber insofern in erheblichem Nachteil, als seine diesbezüglichen Werke bisher noch niemals gesammelt wurden. Während jene in schönen und billigen Gesamtausgaben zu haben sind, muß man sich Loewes Schöpfungen, der doch jetzt seit sieben Jahren „frei" ist, mühsam bei allen möglichen Verlegern zusammensuchen. Ganz abgesehen von der Kostspieligkeit (denn die alten Monopolpreise haben bei diesen Werken noch Geltung),

---

[1]) „Die Musik", Jahrgang IV, Heft 12, S. 383 ff.

ist vieles überhaupt nicht mehr zu haben oder so versteckt in kompendiösen Sammlungen, daß schon daran alles scheitert. Trotz dieser Schwierigkeiten hat sich doch schon mancher Gesang dauernd eingebürgert.

Die folgende Besprechung dürfte nun abermals ein treffendes Bild von der Vielseitigkeit unseres Meisters geben. Das Risiko eines etwaigen Verlegers einer Gesamtausgabe der Chorgesänge dürfte gleich Null sein, da jede Bereicherung der Chorliteratur, in der sich wie bei keinem andern Musikzweige die krasseste Mittelmäßigkeit breit macht, nur mit Dank begrüßt werden kann.

I. Abschnitt. Männerchöre

1. Sechs Gesänge für fünf und vier Männerstimmen. Op. 19. (Challiers Verlag, Berlin).

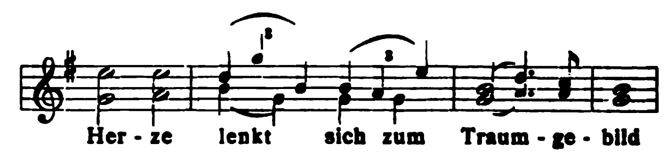
Als erstes Werk des Balladenmeisters auf diesem neuen Gebiete und um ihrer hohen Trefflichkeit willen verdienen diese Chöre eine liebevolle Berücksichtigung.

a. Zwei Gesänge aus dem Singspiel „Die Glückseligkeitsinsel“. (Aus dem Schwedischen des Atterbom übersetzt von Amalie v. Helvig).

Der erste Gesang ist ein zündendes Jägerlied, vivacissimo vorzutragen.

„Wilde mächtige Lust genieß!
Schau das prächtige Ziel und schieß!“

wird zunächst von allen vier Stimmen fortissimo gebracht, dann malen leise erster Tenor und zweiter Baß das ferne Lärmen der Meute im Grunde des Tals. Aus dem feurigen E-dur geht es bald in das sanfte G-dur über bei den Worten:

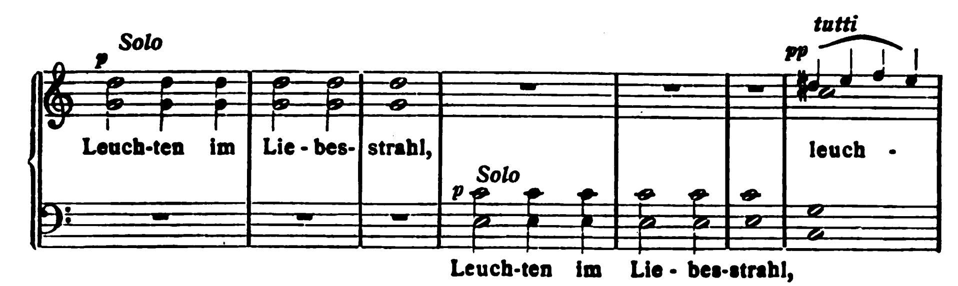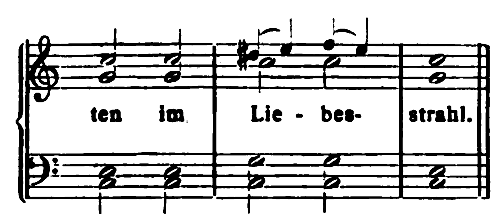


wo dann auch Solostimmen eintreten und des weitern im pianissimo die scheue Flucht der aufgeschreckten Waldestiere malen. Wie fröhlich-lauter Waldhornklang setzt dann das Tutti ein; zunächst die drei Unterstimmen:
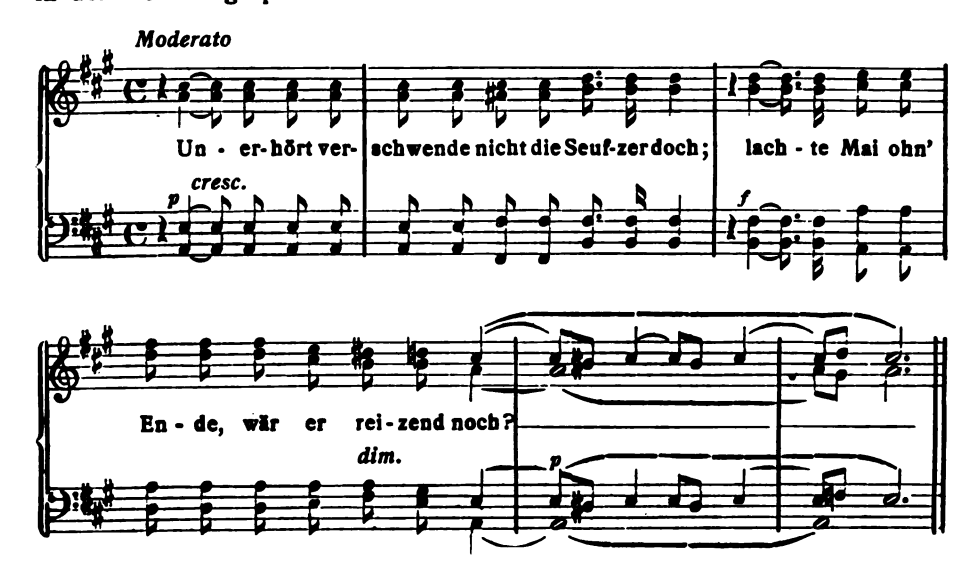


während vom dritten Takt an die ersten Tenöre das langgezogen hohe G vom Piano allmählich zum Forte anschwellen lassen. In ungemein reizvoller

Weise wird das Ganze, das so kräftig begonnen, zum träumerisch-gedämpften Ende geführt, indem ein nochmaliger Wechsel der Solostimmen und des Chors das Verhallen der Hörner malt:





Das zweite der Lieder ist eine textlich höchst verunglückte Darbietung, eine verschwommene Umschreibung des klaren „Nichts ist schwerer zu ertragen“. Indessen hat der nachdenkliche Text dem Tondichter Gelegenheit zu einer anmutigen rhythmischen und koloristischen Feinheit gegeben. In den synkopenähnlichen Einschlägen der Verszeilenanfänge sowohl, wie in der weit ausgesponnenen Koloratur des Versendes:



ist vieles überhaupt nicht mehr zu haben oder so versteckt in kompendiösen Sammlungen, daß schon daran alles scheitert. Trotz dieser Schwierigkeiten hat sich doch schon mancher Gesang dauernd eingebürgert.

Die folgende Besprechung dürfte nun abermals ein treffendes Bild von der Vielseitigkeit unseres Meisters geben. Das Risiko eines etwaigen Verlegers einer Gesamtausgabe der Chorgesänge dürfte gleich Null sein, da jede Bereicherung der Chorliteratur, in der sich wie bei keinem andern Musikzweige die krasseste Mittelmäßigkeit breit macht, nur mit Dank begrüßt werden kann.

I. Abschnitt. Männerchöre

1. Sechs Gesänge für fünf und vier Männerstimmen. Op. 19. (Challiers Verlag, Berlin).

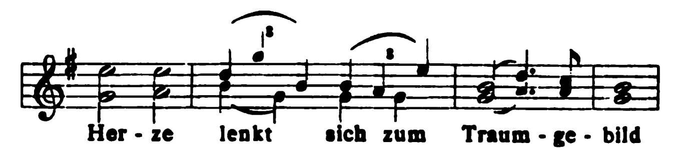
Als erstes Werk des Balladenmeisters auf diesem neuen Gebiete und um ihrer hohen Trefflichkeit willen verdienen diese Chöre eine liebevolle Berücksichtigung.

a. Zwei Gesänge aus dem Singspiel „Die Glückseligkeitsinsel". (Aus dem Schwedischen des Atterbom übersetzt von Amalie v. Helvig).

Der erste Gesang ist ein zündendes Jägerlied, vivacissimo vorzutragen.

„Wilde mächtige Lust genieß!
Schau das prächtige Ziel und schieß!"

wird zunächst von allen vier Stimmen fortissimo gebracht, dann malen leise erster Tenor und zweiter Baß das ferne Lärmen der Meute im Grunde des Tals. Aus dem feurigen E-dur geht es bald in das sanfte G-dur über bei den Worten:
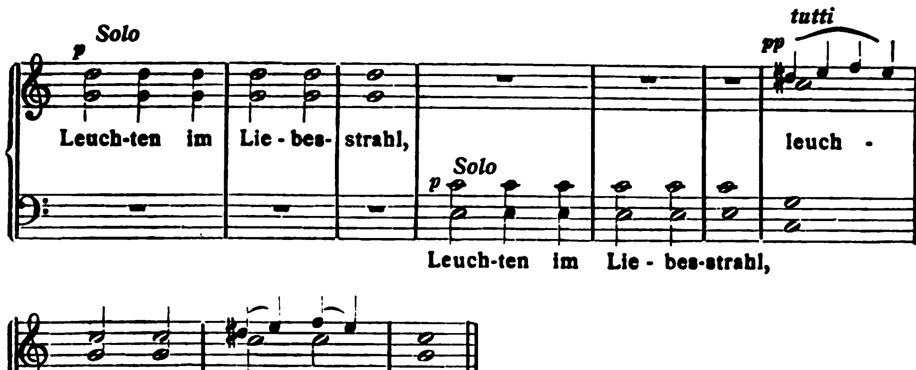


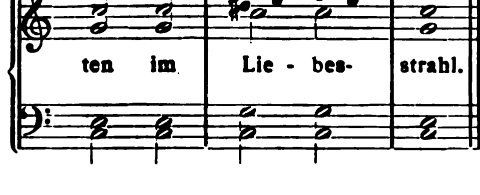
wo dann auch Solostimmen eintreten und des weitern im pianissimo die scheue Flucht der aufgeschreckten Waldestiere malen. Wie fröhlich-lauter Waldhornklang setzt dann das Tutti ein; zunächst die drei Unterstimmen:
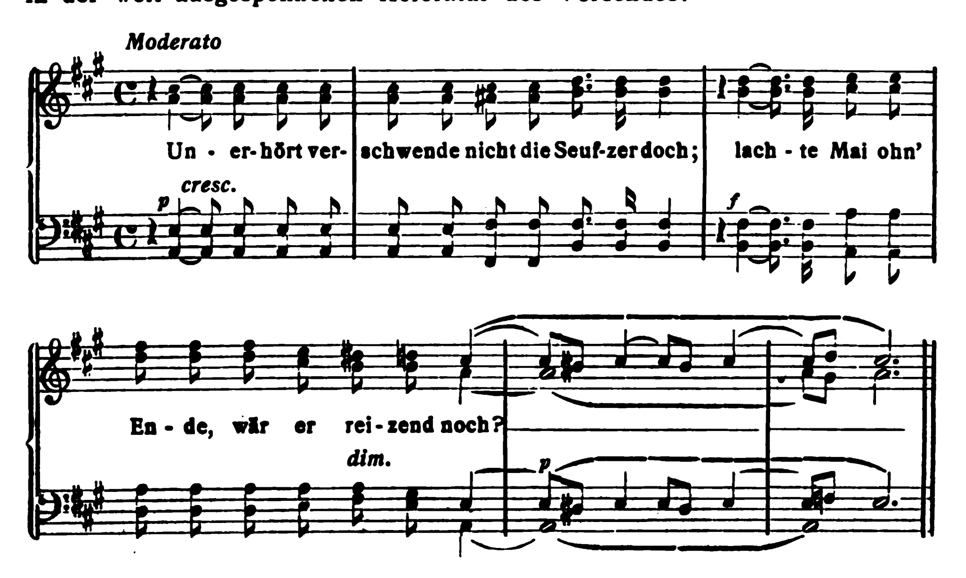


während vom dritten Takt an die ersten Tenöre das langgezogen hohe G vom Piano allmählich zum Forte anschwellen lassen. In ungemein reizvoller
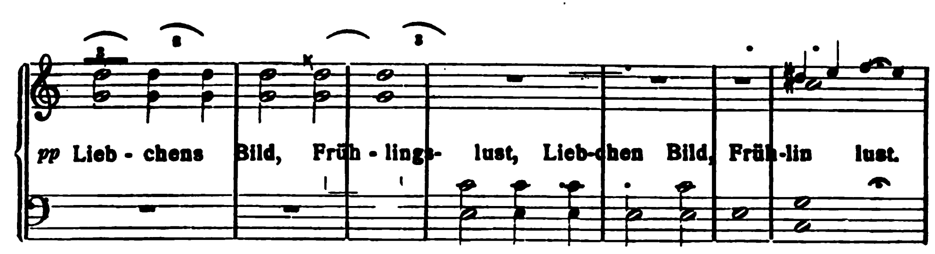
Weise wird das Ganze, das so kräftig begonnen, zum träumerisch-gedämpften Ende geführt, indem ein nochmaliger Wechsel der Solostimmen und des Chors das Verhallen der Hörner malt:
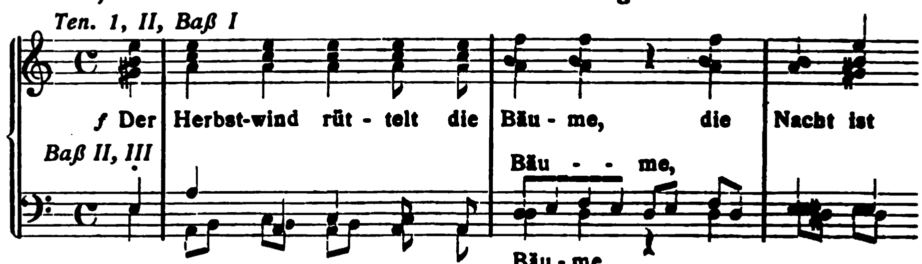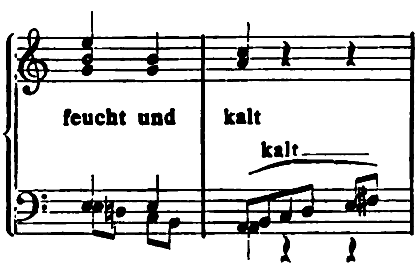




Das **zweite** der Lieder ist eine textlich höchst verunglückte Darbietung, eine verschwommene Umschreibung des klaren „Nichts ist schwerer zu ertragen". Indessen hat der nachdenkliche Text dem Tondichter Gelegenheit zu einer anmutigen rhythmischen und koloristischen Feinheit gegeben. In den synkopenähnlichen Einschlägen der Verszeilenanfänge sowohl, wie in der weit ausgesponnenen Koloratur des Versendes:
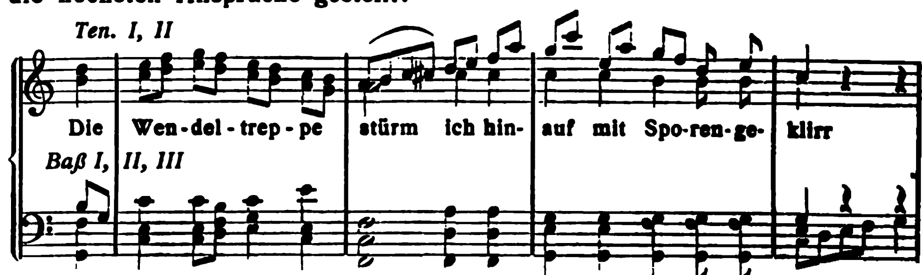




Zu der groß und umfangreich angelegten „Nachtreise“ braucht der Tondichter fünf Stimmen — zwei Tenöre und drei Bässe. Ganz ähnlich wie im vorigen Liede ist durch eine Stimmenverteilung eine Sonderung erzielt worden; eine Gruppe spricht, die andere schildert und vertritt damit das, was sonst dem instrumentalen Teil obliegt:

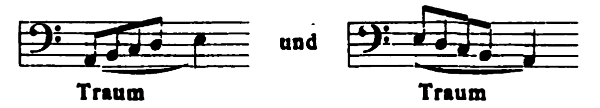




Nur auf diese Weise ist es möglich, ein durchaus für eine Stimme gedachtes Lied als ein mehrstimmiges glaubhaft zu machen. Im weiteren Verlauf verschiebt sich (ganz wie im vorigen Lied) das Verhältnis der Stimmgruppen; an Leistungs- und Ausdrucksfähigkeit der Sänger werden die höchsten Ansprüche gestellt:



Wie dann nach dem zarten Mittelsatz (F-dur, $^6/_8$) die Schilderung aus dem „leuchtenden Teppichgemache" wieder hinaus in den herbstlichen Wald geleitet wird, wie das Säuseln der Blätter im Winde (durch das Eintreten einer Stimme nach der andern) plastisch dem Hörer sich mitteilt, das alles im einzelnen vorzuführen und zu zergliedern, würde zu weit führen; ebenso, wie treffend in der erneuten Rückkehr zum Anfangssatz die beiden Baßfiguren



die Traumeswirren des zum Tode erschöpften Reiters zum Ausdruck bringen.

Wir können wohl mit Recht sagen, daß wenige Chorgesänge von dieser Bedeutung existieren.

2. Fünf Oden des Horaz, auf den lateinischen Text mit deutscher Übersetzung von Voß für Männerstimmen komponiert. op. 57. (Challiers Verlag, Berlin.)

Nur ein vielseitig gebildeter Mann konnte imstande sein, diese Werke zu schaffen. Es gehörte nicht nur ein völliges Sichhineinleben in den Geist des alten Dichters dazu, sondern auch eine sichere Beherrschung der alten Metren. Gottfried Weber, der bekannte Komponist, Theoretiker und Herausgeber der „Cäcilia", dem Loewe diesen Zyklus gewidmet hatte, schrieb ihm darüber Folgendes[1]):

„Die große Ehrenbezeugung, welche Sie durch die Widmung Ihres ausgezeichneten und in seiner Art besonders so ausgezeichneten und bahnbrechenden Werkes mir anthun, ist so groß, so werthvoll und, wenn ich sagen darf, mir so unangemessen, daß ich die Art und Weise, etwas mir so wenig eigentlich zu Gesichte Stehendes zu empfangen, anzunehmen und dafür zu danken, gar nicht recht finden kann. Dergleichen gehört eigentlich nur Mäcenaten, künstlerisch ausgezeichneten oder sonst hochstehenden Personen, indeß unsereiner sich in solchem Königsornate nicht zu benehmen versteht ..."

Weber hebt dann des weiteren besonders die musikalische Deklamation, Akzentuation und Skansion in dem Werke hervor und verspricht einen besonderen Artikel darüber für das 74. Heft der „Cäcilia"[2]).
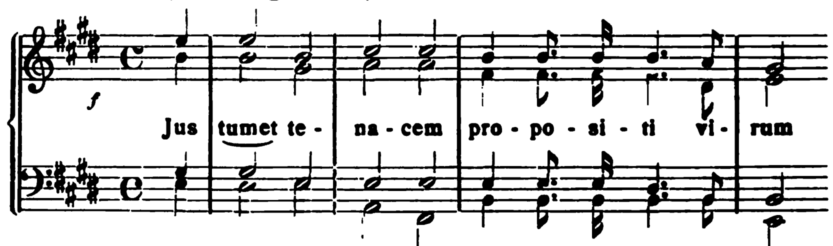
Daß neben diesem Technischen auch der durch den Inhalt bedingte Ton aufs beste getroffen ist, davon legt die Beliebtheit, deren sich das Werk früher erfreute, gültiges Zeugnis ab. Heutzutage ist es völlig vergessen; aber speziell Lehrer-Gesangvereine sollten sich diese durchaus originellen und dankbaren Stücke nicht entgehen lassen.

---

[1]) Dr. Carl Loewes Selbstbiographie, Berlin 1870, p. 224.
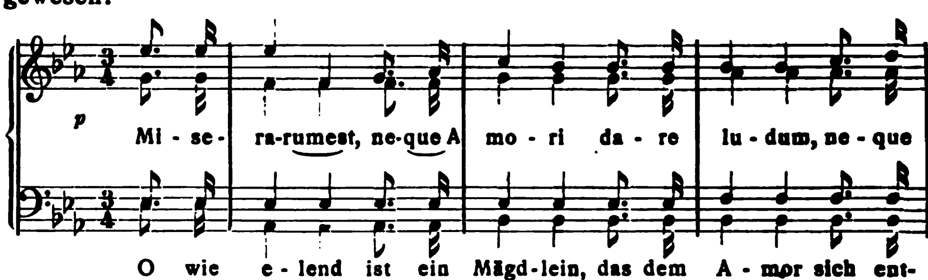
[2]) Ist nie erschienen.
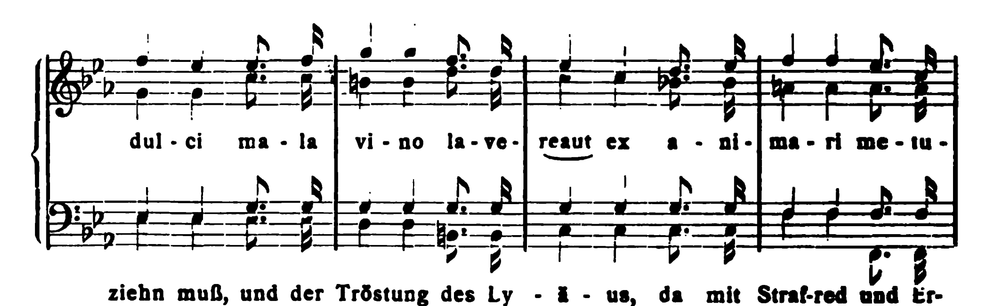
Wie glänzend hell polierter Stahl erscheinen die markigen Klänge der ersten Ode (Ad Augustum):
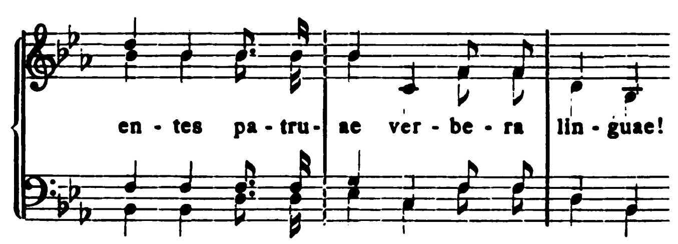


Was Ad. Bernh. Marx von Beethovens e-moll Sonate op. 90 sagt[1]): „Der wäre höchst geehrt, dessen Spiegelbild man in diesem Satze erkennte", gilt auch von diesem Loeweschen Werke.

Die zweite Ode (Ad Neobulen) ist unbedingt die beste. Sie ist die einzige Horazische, die in dem leiernd-schleppenden ionischen Versmaß geschrieben ist, das ein mitleidiges, nicht ernst gemeintes Jammern unübertrefflich zum Ausdruck bringt. Der Leichtigkeit seiner Skansion halber ist es bei den Herren Primanern, die sich mit Alcäus, Sappho und vier verschiedenen Asklepiaden weidlich zu quälen haben, besonders beliebt. Dieser mitleidige Jammerton ist nun von Loewe köstlich getroffen; statt *Andantino grazioso* wäre die Überschrift vielleicht besser *Andantino flebile* gewesen:
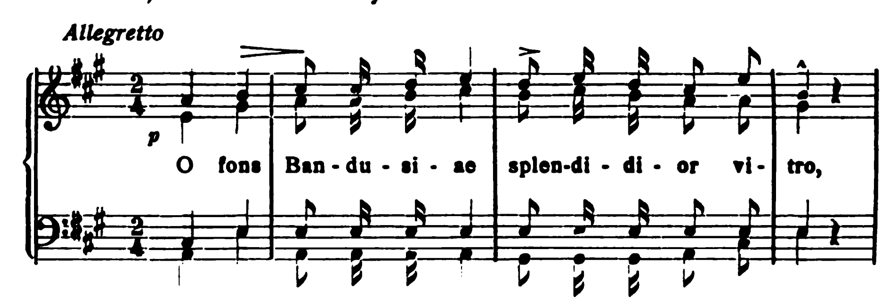




[1]) Ad. Bernh. Marx: Beethoven. Berlin 1859, Band II, S. 213.
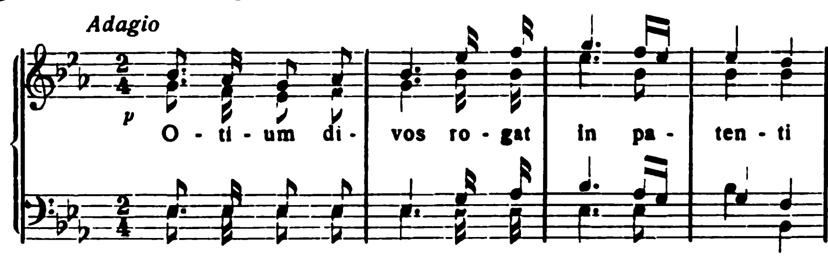


Immer dringlicher und schneller wird der Gesang; die Männer werden dem armen, trostbedürftigen Mägdelein (wie der Graf und Basilio der Susanne) gegenüber eben immer zudringlicher, ja handgreiflicher. Beim Forte sind sie scheint's bis zum Backenstreicheln gekommen, und das Fortissimo am Schluß dürfte den Kuß versinnbildlichen!

Die dritte Ode (Ad Maecenatem) ist lehrhaft weit ausgedehnt, an Schilderungen mannigfachster Art reich, während die vierte (Ad fontem Bandusiam) ein liebliches Idyll darstellt:



Reizend durchgeführte und rhythmisierte Koloraturen verleihen dem kurzen Sang eine besondere Abwechselung. Friedrich Wilhelm IV. schrieb am 1. März 1838 an Loewe: „Unter Ihren horazischen Liedern entzückt mich ganz vorzüglich der bandusische Quell."

Die letzte Ode endlich (Ad Grosphum), eines der berühmtesten Gedichte des Horaz, ist in seinem langsamen Zeitmaß, in dem durchweg leisen, sich nirgends zum Forte steigernden Erklingen, in dem einfachen, ungesuchten Wohlklang seiner Akkorde ein stilles Gebet an den Göttervater:



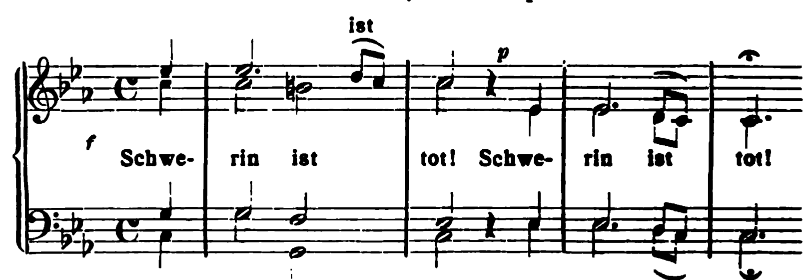
Die Oden sollen in der Ursprache gesungen werden. Die beigefügte Übersetzung diene nur als Hilfsmittel zur Gewinnung des Ausdrucks beim Vortrag. Ein feinsinniger Dirigent ist vonnöten, der auf die vom Komponisten gewollten Feinheiten mit liebevoller Sorgfalt eingeht.

3. Zwei Balladen von Willibald Alexis. op. 61. (Challiers Verlag, Berlin.)

Über des Meisters weltberühmten Fridericus rex uns näher zu verbreiten, ist nicht erforderlich; auch hat Maximilian Runze in seinen beiden Untersuchungen über die Quellen des Friedrichsliedes[1]) Muster von philologischer Genauigkeit und Gründlichkeit geliefert. Carl Loewe hat sowohl den Fridericus, als den General Schwerin selbst für vier Männerstimmen gesetzt, und es ist deshalb die Pietätlosigkeit unbegreiflich, mit der die Redaktoren des neuen „Volksliederbuches" es zulassen konnten, daß an dem Meisterwerke ein „Arrangement" vorgenommen wurde. Bei dem näselnden, äußerst platten und aufdringlichen Eintritt des ersten Tenors in der zweiten Strophe möchte man nur mit Hamlet

„O schaudervoll! schaudervoll! höchst schaudervoll!"

ausrufen. „Glauben Ew. Lordschaft etwas Besseres zu liefern als die Apostel und Propheten?" so fuhr Händel einen bischöflichen Herrn an, der ihm einen Text zum „Messias" liefern wollte. *Mutatis mutandis* gilt dies auch von dieser neuesten „Bearbeitung" des Friedrichsliedes. Unbegreiflich ist es ferner, daß man dem zweiten Chorlied dieses Opus, dem „General Schwerin", die Aufnahme in die Sammlung versagt hat. Das Werk bildet zu dem rücksichtslosen Soldateskahumor des „Fridericus" einen schönen Gegensatz durch die bei aller Derbheit des Ausdrucks über dem Ganzen liegende tiefe Schwermut. Der nach jeder Strophe wiederkehrende Refrain:



enthält eine so unendlich laute Klage und dabei wieder eine so tiefe, fast verzweifelnde Trauer über den Fall des Helden, daß das Werk einen erschütternden Eindruck hinterläßt.
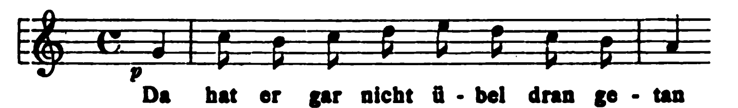
---

[1]) Loewe: Hohenzollern-Album (Breitkopf & Härtel), p. XII ff. und Gesamtausgabe, Bd. V.
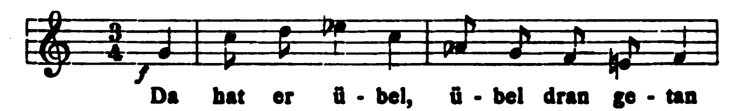
4. **Fünf Humoresken für vier Männerstimmen.** op. 84. (Berlin, Bote & Bock.)

Um diese köstlichen Gaben ihrer unverdienten totalen Vergessenheit zu entziehen, hat man wenigstens ein paar Stücke, für eine Singstimme arrangiert, als notdürftigen Ersatz in der Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel) veröffentlicht, was jedesmal angemerkt werden soll.

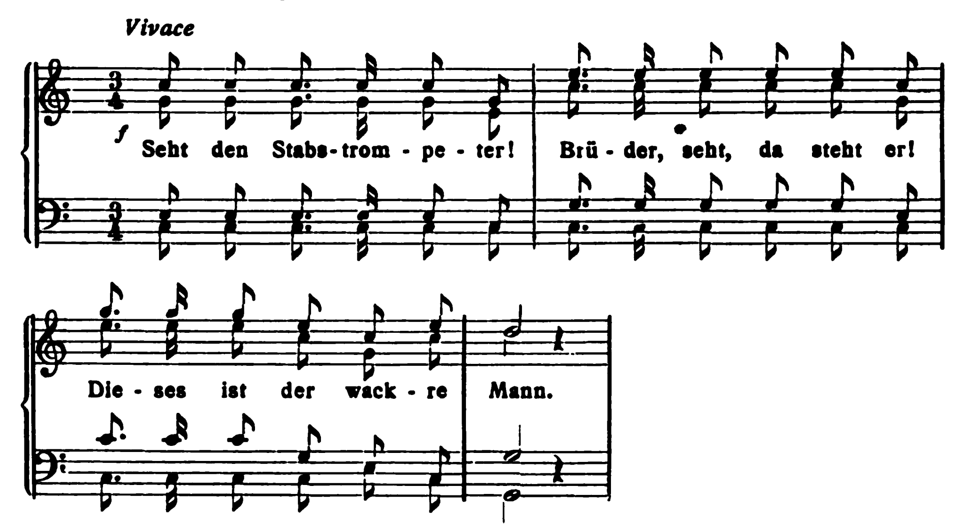
Der Sinn für feinen Humor und seinen Ausdruck in der Tonsprache, den Loewe in Balladen wie „Graf Eberstein", dem Goetheschen „Hochzeitlied" und dem „Zauberlehrling", den „Hinkenden Jamben", den „Fabelliedern" und zahllosen anderen bereits glänzend dokumentiert hatte, kommt auch bei dieser neuen Gattung in jedem Takt zur Erscheinung. Wie hübsch ist z. B. in dem unverwüstlichen Matthias Claudius'schen „**Urian**" der Unterschied des canonischen Chorgesanges in der ersten bis sechsten



und der letzten Strophe
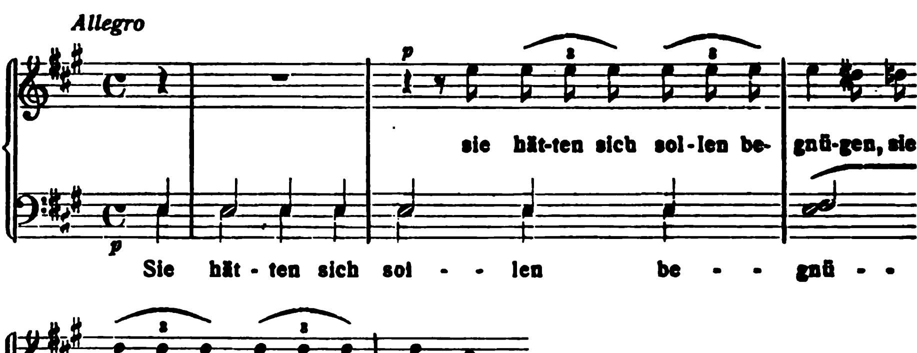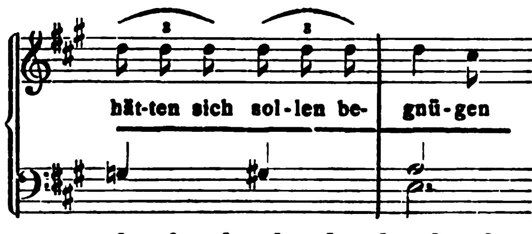


durchgeführt! Wie reizend imitieren im „**Stabstrompeter**" von Friedrich Rückert die vier Singstimmen die schmetternde Fanfare:



Die höchst komische, moralische Sage von dem „**Kloster Grabow**" im Lande Usedom, die Friedrich Rückert in ergötzlicher Weise erzählt, gibt

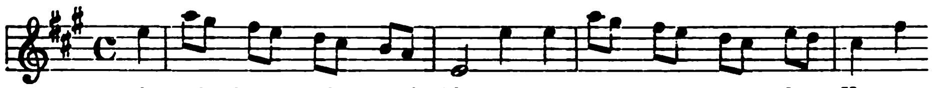
Loewe Gelegenheit, seinem übersprudelnden Humor die Zügel schießen zu lassen. Während vier Solostimmen die gottesjämmerliche Geschichte von den unmäßigen Mönchen, die sich gegen das Gesetz an zwei ungeheuer fetten Stören die Mägen verdarben, erzählen, bringt der Chor als Refrain jeder Strophe die Moral. Wenn nun die beiden Bässe recht brummend und gedämpft mit ihrem Gesang beginnen, um das eifrige laute Plappern der Tenöre wirksam hervortreten zu lassen:
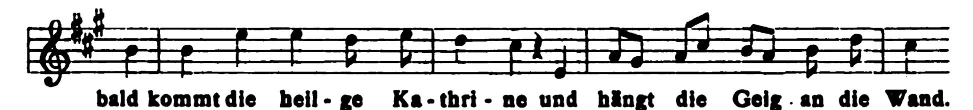




so werden sie die Lacher immer auf ihrer Seite haben. Die bekannte Rückert'sche Ballade „Die Riesen und die Zwerge“, die No. 4 dieses Opus bildet, hat der Meister derart gesetzt, daß ein Baritonsolo die ganze Erzählung bestreitet, während der Chor nur, gewissermaßen als Vor- und Nachspiel, vor der ersten und nach der letzten Strophe marschartig und stark fünfmal die Worte „Die Riesen und die Zwerge“ singt und während des Solo höchst spaßig als Brummstimme fungiert. Da das Lied in glücklichem Arrangement für eine Singstimme mit Klavierbegleitung in Bd. XVII der Gesamtausgabe leicht erreichbar ist, so möge es dort und auf Seite XII der Einleitung auch die treffende Ausführung Runzes nachgelesen werden.

Wie aber ein so originelles Gedicht wie Rückerts „Martini“ und seine Vertonung durch Loewe so gänzlich unbekannt sein kann, das ist schwer zu begreifen. Anmutig sind die Verse des formgewandten Dichters, witzig der Inhalt. Und für alles findet Loewe charakteristische Töne. Bald läßt er seine vier Stimmen das schauderhafte Wetter, das dieser fürtreffliche Heilige immer mitbringt, schildern, bald das Schreien der unglücklichen Gänse:



Oder er malt das lustige Tanzen, Trinken und Essen der Gäste, die sich tüchtig dran halten müssen, denn:



5. Der Papagei. Humoristische Ballade von Fr. Rückert für vierstimmigen Männerchor. op. 111.

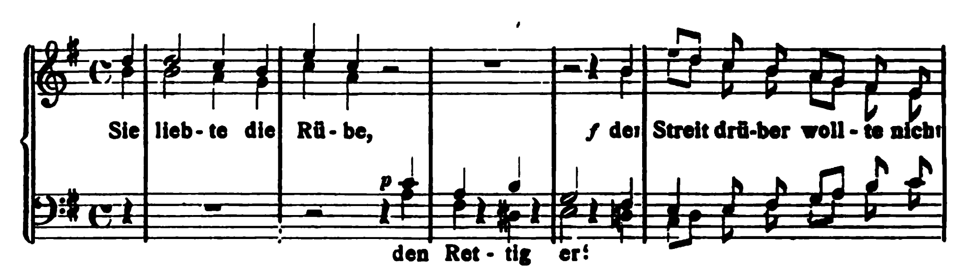
Wie die beiden Alexis'schen Kriegsgesänge[1]) hat Loewe auch Rückerts prachtvolle Erzählung von der Waterlooer Schlacht nicht nur für eine Singstimme, sondern auch für Männerchor gesetzt. Auch dieses Werk fehlt grundlos im „Volksliederbuch". Wie der äußerst gebildete, bisher französisch sprechende Papagei nach der Schlacht infolge des Kanonendonners nur noch „Bum" sprechen konnte, wie alles liebenswürdige Schnalzen und Zirpen seines Besitzers immer nur das ominöse „Bum" aus dem Schnabel des völlig vor den Kopf geschlagenen Vogels bringt, das ist äußerst drollig gemacht und im Vortrag gar nicht zu verfehlen.
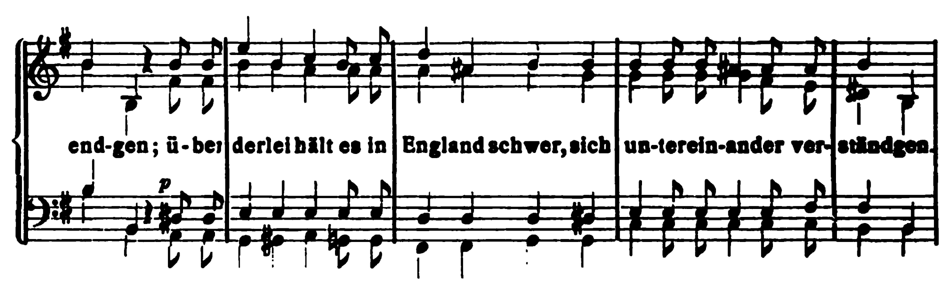
6. Sechs vierstimmige Gesänge für Männerstimmen. Ohne Opuszahl. (Mainz, Schott.)

Die beiden ersten, „Das dunkle Auge" von Lenau und das „Nachtlied" von Raupach, sind weiche, melodische Gesänge in Mendelssohns Art. Am dritten, „Würde der Frauen" von Schiller, interessiert uns der Umstand, daß dieses Preislied ganz sinngemäß von Männern allein vorgetragen wird; auch sind die die Zartheit der Frauen und die Kraft der Männer ausführenden Gegensätze durch Tempo- um Tonartwechsel glücklich getroffen. Als No. 4 zeigt sich die Neuschöpfung eines der beliebtesten einstimmigen Loeweschen Gesänge, „Des Glockentürmers Töchterlein" von Rückert, für Männerchor, nicht etwa ein Arrangement, sondern eine ganz neue Komposition. Im Gegensatz zu anderen Meistern (bekanntlich hat Beethoven den Mignon-Gesang „Nur wer die Sehnsucht kennt" vier-, Schubert sogar sechsmal vertont) steht diese Tatsache bei Loewe einzig da. Ich möchte dieser Chorschöpfung, in der namentlich das Anschlagen der Glocken sehr hübsch durch die tiefen Bässe gemalt

[1]) Vgl. No. 3.

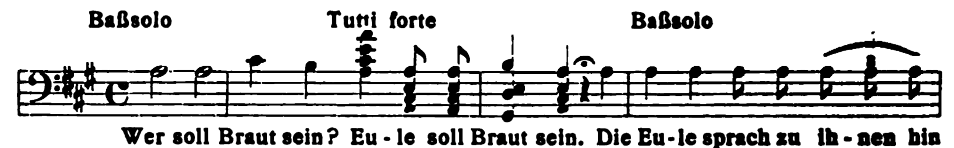
wird, während der erste Tenor in Koloraturen darüberhin schweift, vor der einstimmigen den Vorzug geben. No. 5 und 6 gehören zu Loewes originellsten Gaben. Wie er uns den urkomischen „Rüberettig“ des Willibald Alexis bietet, das muß gehört werden; englische Steifheit und deutsche Derbheit wechseln allerliebst miteinander ab:
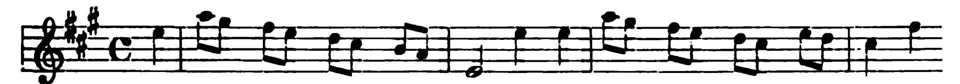




Da die Farce auch für eine Singstimme sehr geeignet ist, so fehlt sie nicht in der Gesamtausgabe[1]).
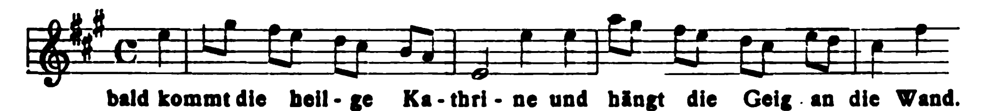
„Die lustige Hochzeit“, ein wendisches Spottlied, von Herder meisterhaft in seinen „Stimmen der Völker“ übertragen, zeigt uns nun den Tondichter in seiner ganzen Eigentümlichkeit. Daß er den Volkston an sich meisterlich trifft, kann uns in Anbetracht der nahen Verwandtschaft von Ballade und Volkslied nicht weiter wundernehmen. Aber auch das Lokalkolorit ist so vorzüglich gewahrt, daß man die neben allem Spott und Übermut bei diesen Völkern doch immer vorhandene düstere Herbheit überall wahrnimmt. Endlich verdient der kunstvolle Satz in diesem Werk noch ein ganz besonderes Lob. Die Durchführung ist derart, daß jede der sieben Fragen von einem Baßsolo, jede der sieben Antworten vom Chor, jede der sieben Gegenreden von einem andern Solo und endlich jeder der sieben letzten Sätze wieder vom Chor gebracht wird, z. B.:



[1]) Bd. XVI, S. 125.



Oder er malt das lustige Tanzen, Trinken und Essen der Gäste, die sich tüchtig dran halten müssen, denn:



5. Der Papagei. Humoristische Ballade von Fr. Rückert für vierstimmigen Männerchor. op. 111.
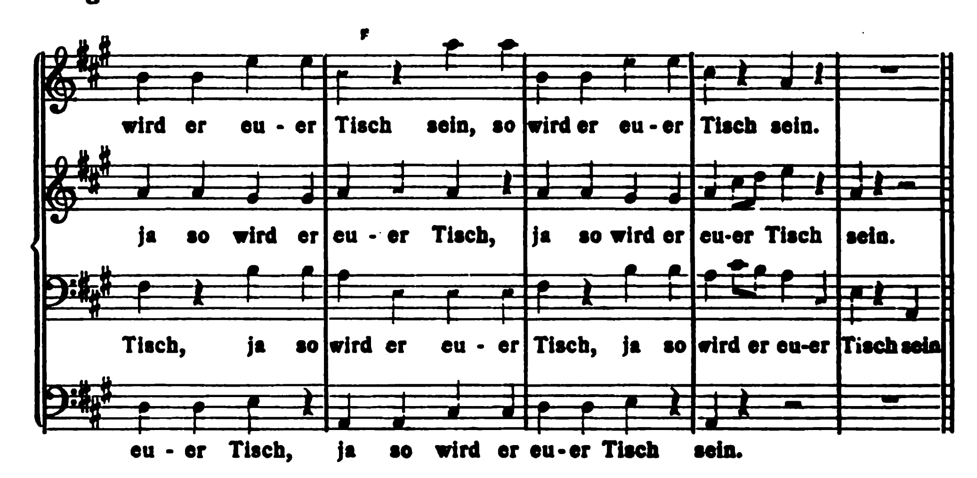
Wie die beiden Alexis'schen Kriegsgesänge[1]) hat Loewe auch Rückerts prachtvolle Erzählung von der Waterlooer Schlacht nicht nur für eine Singstimme, sondern auch für Männerchor gesetzt. Auch dieses Werk fehlt grundlos im „Volksliederbuch". Wie der äußerst gebildete, bisher französisch sprechende Papagei nach der Schlacht infolge des Kanonendonners nur noch „Bum" sprechen konnte, wie alles liebenswürdige Schnalzen und Zirpen seines Besitzers immer nur das ominöse „Bum" aus dem Schnabel des völlig vor den Kopf geschlagenen Vogels bringt, das ist äußerst drollig gemacht und im Vortrag gar nicht zu verfehlen.

6. Sechs vierstimmige Gesänge für Männerstimmen. Ohne Opuszahl. (Mainz, Schott.)

Die beiden ersten, „Das dunkle Auge" von Lenau und das „Nachtlied" von Raupach, sind weiche, melodische Gesänge in Mendelssohns Art. Am dritten, „Würde der Frauen" von Schiller, interessiert uns der Umstand, daß dieses Preislied ganz sinngemäß von Männern allein vorgetragen wird; auch sind die die Zartheit der Frauen und die Kraft der Männer ausführenden Gegensätze durch Tempo- um Tonartwechsel glücklich getroffen. Als No. 4 zeigt sich die Neuschöpfung eines der beliebtesten einstimmigen Loeweschen Gesänge, „Des Glockentürmers Töchterlein" von Rückert, für Männerchor, nicht etwa ein Arrangement, sondern eine ganz neue Komposition. Im Gegensatz zu anderen Meistern (bekanntlich hat Beethoven den Mignon-Gesang „Nur wer die Sehnsucht kennt" vier-, Schubert sogar sechsmal vertont) steht diese Tatsache bei Loewe einzig da. Ich möchte dieser Chorschöpfung, in der namentlich das Anschlagen der Glocken sehr hübsch durch die tiefen Bässe gemalt

[1]) Vgl. No. 3.

Der Nachschlag des ersten Basses, der als letzte der vier Fugenstimmen scheinbar nicht fertig wird, am Schluß des Ganzen, ist von überwältigender Komik:



7. Vaterländische Lieder (sämtlich im „Hohenzollern-Album", Bd. 1, unter den Nummern 2—6, 10—11, 14—15, 17 abgedruckt).

No. 4 (Dem König), für Männerchor gesetzt von dem zu früh gestorbenen Martin Plüddemann, ist ein Gesang voll Kraft und Energie.

No. 10 (Der deutsche Rhein), eine in hoher Begeisterung erglühende Komposition des bekannten Beckerschen Gedichts:
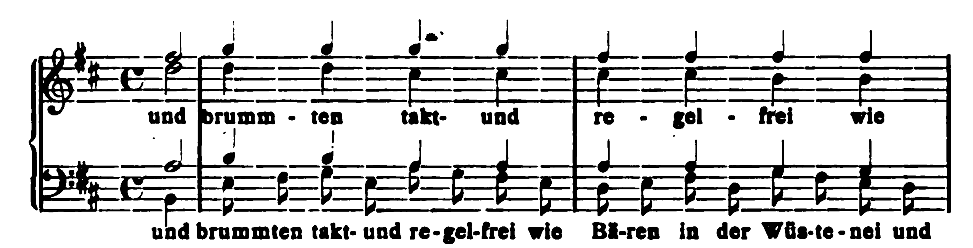


No. 11 (Die deutsche Flotte) ist historisch interessant für die Flottenbewegung des Jahres 1848, aus dem der Chor stammt. Die übrigen, in musikalischer Hinsicht von geringem Wert, mögen an Ort und Stelle eingesehen werden; ihr Fehlen in einer etwaigen Sammlung der Loeweschen Chöre würde belanglos sein.

8. Des Königs Zuversicht. op. 118.

Das Lied erschien 1839 in mehreren Fassungen (auch für Männerchor) und ist im „Hohenzollern-Album" abgedruckt. Als freie Umdichtung des dritten Psalms zeigt es vorwiegend eine majestätische Ruhe, läßt jedoch an einigen Stellen einen kampfesmutigen Sinn hindurchleuchten. Es ist sowohl a cappella als mit einer von Loewe gesetzten Klavierbegleitung zu singen.

9. **Zwei Gesänge für die Stettiner Liedertafel.** (Berlin, Trautwein).

Das erste, **Stiftungslied** betitelt, ist nie wieder zum Abdruck gelangt, wohl aber das originelle zweite „**Otto-Lied**" (für eine Singstimme mit Klavierbegleitung arrangiert).[1]) Es erzählt in launiger Weise die Bekehrung der unmäßig zechenden heidnischen Pommern durch den „feinen Gottesmann" Otto von Bamberg. Sehr hübsch ist das Tohuwabohu ihrer früheren Zechgesänge ausgedrückt:
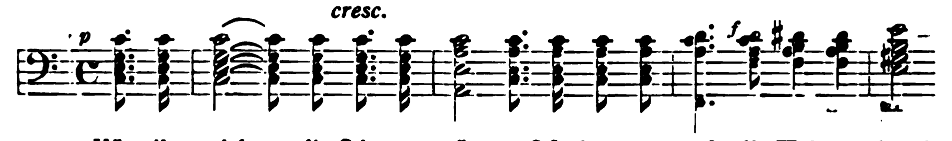


10. **Gutenbergs Bild von L. Giesebrecht** (Mainz, Schott).

Als eine kleine Ergänzung zu seinem großen Oratorium „Gutenberg" (op. 55) ist dieser feierliche Gesang von Loewe für die Gutenbergfeier im Jahre 1837 komponiert worden. In prachtvoller Ausstattung, mit dem Monument im Kupferstich, erschien das Werk (auch für gemischten Chor), ist aber heute nicht mehr aufzufinden. Wir geben als Beigabe die Reproduktion des Originaltitels.

11. **Acht Freimaurer-Lieder.** Gedruckt in „Melodien zu den Liedern des neuen Freimaurer-Gesangbuches für die Große National-Mutter-Loge der Preußischen Staaten, genannt: zu den drei Weltkugeln". Heft 2, Berlin 1836.

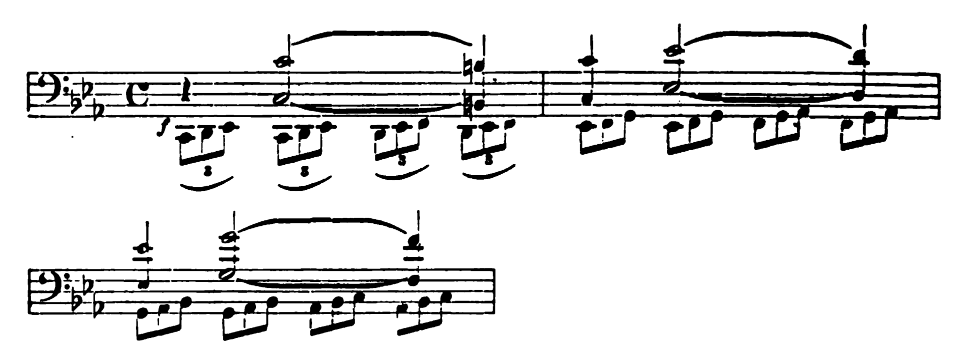
Daß diese Gesänge ihren Zweck ganz erfüllen, braucht nicht besonders erwähnt zu werden. Sie dürften in einer Gesamtausgabe nicht fehlen. Sieben von ihnen sind a cappella, einer mit Klavierbegleitung gesetzt; den wirksamsten hat Loewe übrigens in sein kleines Oratorium „Johannes der Täufer" aufgenommen:



[1]) Gesamtausgabe Bd. XVI, p. 119.

12. **Das Paradies in der Wüste. Legende von Herder. Für eine Tenorstimme und einen Männerchor. op. 37, No. 3.** (Mainz, Schott.)[1])

Dieses von Herder sinngemäß in die Sammlung seiner „Legenden" aufgenommene Werk ist ein Mittelding zwischen weltlicher und geistlicher Musik. Hilarion aus Palästina zieht zur Thebaide, um die Grabstätte seines Freundes, des hundertjährigen Antonius, zu besuchen. Mitten in der grausen Wüste tut sich ihm ein elysisch schönes Gefilde auf, in dem die Jünger des Toten ihn erwarten. Alle seine Lieblingsplätze zeigen sie dem Hilarion, nicht das Grab, weil dies so der Wille des Toten gewesen sei. Die Bitte der Jünger, von nun an ihr Führer, „Antonius der Christenheit", zu sein, lehnt Hilarion ab und zieht in selig-gehobener Stimmung von dannen, von den Segenswünschen der Jünger begleitet. Während nun vielleicht die schönen Herderschen Worte manchem Literaturkundigen bekannt sein dürften, ist die edle Loewesche Komposition völlig unbekannt geblieben. In freiem, über das Legendenartige schon etwas hinausstreifendem Spielraum bewegt sie sich und gewinnt, zumal durch den Wechsel von Solo und Chor, einen wirkungsvollen, fast dramatisch zu nennenden Anstrich. In einfachem und doch kunstvollem Satz bewegt sich das Selbstgespräch Hilarions, mit dem das Werk beginnt, und leitet nach kurzem *Recitativo accompagnato*, jener durch Bach unsterblich gemachten Form, zur Schilderung der Wanderung des Heiligen über. Folgende Figur zeichnet treffend ihre Mühseligkeit und Schrecknisse:
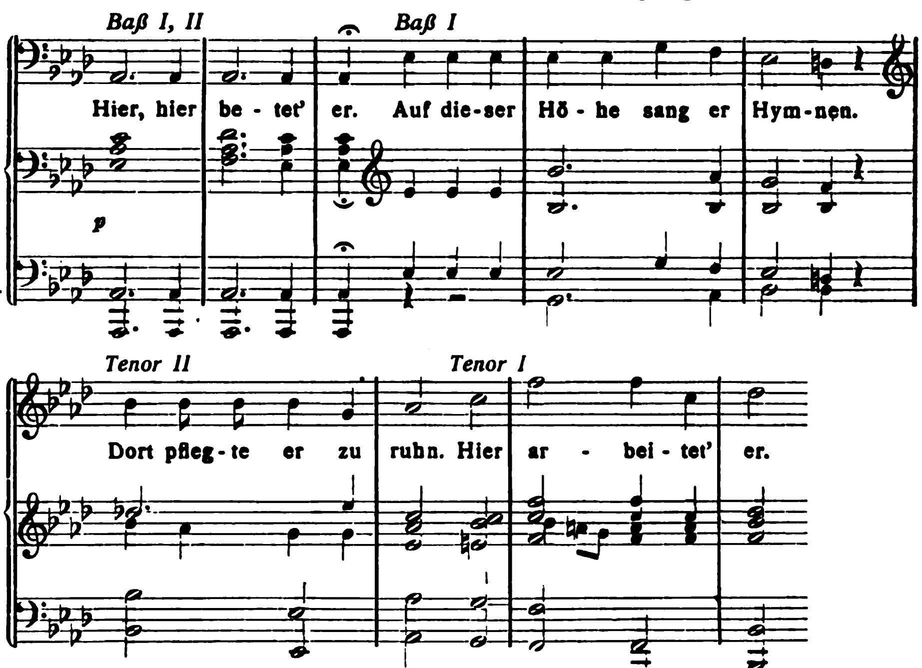


Dann tritt sie, als ein aus Felsengebirg hervorspringender Bach, ein Palmenhain und eine „Traubenwand" sich zeigen, in die Oberstimme:
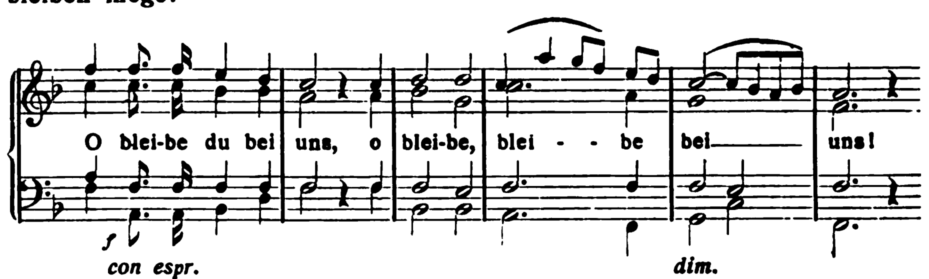


[1]) Gesamtausgabe Bd. XII, No. 12.



Und nun Hilarion am Ziel, da setzt der Chor der Jünger ein:



So versteht Loewe die anmutige Szene aufs abwechselungsreichste zu gestalten und die edle Klangwirkung des Chors dabei nicht außer acht zu lassen. Rührend schön ist namentlich die Bitte der Jünger, daß Hilarion bleiben möge:
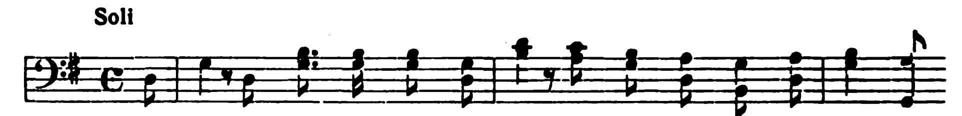


Vor langer Zeit wurde das Werk einmal mit ganz kleinem Chor im Berliner Loewe-Verein ausgeführt und erzielte eine tiefgehende Wirkung.
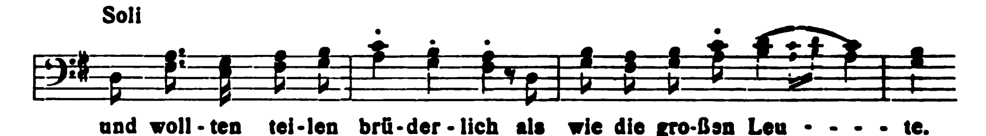
13. Drei ungedruckte Gesänge. (Manuskripte in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.)

Die Schilderung des Regnens wird im „Regenlied" (J. N. Vogl) in ganz ähnlicher Weise erreicht wie bei dem unter No. 1 besprochenen
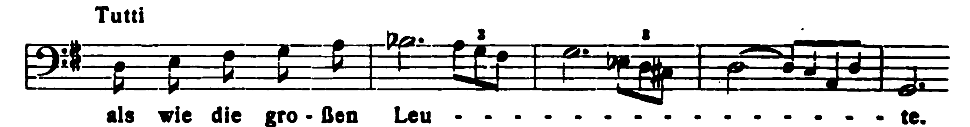
Heineschen Gedichte: die drei Unterstimmen (Tenor II, Baß I und II) singen ganz leise die Anfangsworte „Wie fallen die Tropfen", während vom dritten Takte an die ersten Tenöre durch ein geschwindes Staccato das Fallen malen. „Märznacht" von Ludwig Uhland, 1865 nach seinem ersten Schlaganfall mit zitternder Hand von Loewe niedergeschrieben[1]), zeigt uns den Loewen noch in alter Kraft. „Brüderliche Teilung", eine entzückende Humoreske von Rückert, sollte anscheinend das sechste Stück von op. 84[2]) bilden; sie schließt sich den anderen dieses Opus würdig an und behandelt einen ähnlichen Stoff wie des Dichters „Ich und mein Gevatter" („Kirschvogel und Kernbeißer"), das Loewe ebenfalls mit reizendster Musik geschmückt hat[3]). Zwei Solostimmen (Tenor I und Baß I) beginnen zu erzählen:



und alsbald setzt der Chor, leicht imitierend, ein; die Solisten fahren fort:



Abermalige Wiederholung durch das Tutti, mit besonders komischer Ausführlichkeit in den Baßstimmen:



Nun ist die Tätigkeit der Solisten zu Ende; die Trennung der zwei Erzähler wird jetzt durch die zwei Tenöre einerseits, die zwei Bässe andererseits hergestellt, derart, daß das, was das arme benachteiligte Brüderchen (Tenöre) erzählt, von dem älteren (Bässe) bärbeißig-bekräftigend in der dritten Person wiederholt wird. Es wirkt nun höchst lustig, wie sich der ältere das Fleisch der Pflaume und den Kern der Haselnuß nimmt und zur Erklärung laut sagt:

---

[1]) Vgl. das Faksimile unter den Kunstbeilagen dieses Heftes.
[2]) Vgl. No. 4.
[3]) op. 62, H. 2, No. 3; Gesamtausgabe Bd. XVIII, S. 80.

(Bässe): „Ich sprach: Das feste Innere
Hab ich dir dort gegeben,
Und hier das Äußere dünnere
So wird sich beides heben,“

während der jüngere höchst larmoyant und leise, fast wimmernd, immer nur wiederholt:

(Tenöre): „Er aß das Fleisch der Pflaume gern,
Mir ward der Stein, der kahle;
Gern aß er von der Nuß den Kern,
Mir ward die harte Schale.“

Die Moral des Schlusses:

„Und daß du besser denkest nach,
So lern dies Lied auswendig“

wird im muntersten $^{6}/_{8}$-Takt gebracht.

(Schluß folgt)



DIE BAYREUTHER FESTSPIELE

von Dr. Karl Grunsky-Stuttgart

Kaum darf man es wagen, von etwas anderem zu sprechen oder zu denken, als vom Luftschiff Zeppelins. Der Widerstand der Natur entfesselt den Gegeneifer der Menschen, und dem bewunderten Erfinder fließen die Mittel nach Tausenden zu. Den genialen Techniker hoch in Ehren — aber es berührt jeden, der noch von anderem als Fahrzeugen träumt, schmerzlich, daß alle Aufgaben, die der menschlichen Seele harren, zurückgestellt werden. Ein winziger Teil der Opferwilligkeit, der jetzt eine technische Erfindung lohnt, hätte zum Beispiel 1876 genügt, Richard Wagner sein Festspielhaus von Volkes wegen zu erbauen und dem Schöpfer des Rings ein sorgenfreies Alter zu gewähren — und würde heute genügen, z. B. die Stipendienstiftung wirksam zu stärken! Der Meister hatte Recht, wenn er spottete: „Wo wäre die Nation, welche dieses Theater sich errichtete?" Vom einzelnen wurde es dargeboten, für einzelne. Ohne die Mittel der Bekanntgebung, wie sie jedes öffentliche Unternehmen anwendet, allein durch die ruhig-stille Kunde, die von kunstbedürftigen Besuchern ausging, hat sich Bayreuth im Lauf der Jahrzehnte befestigt. Kommen jetzt viele, die sich die Sache einmal im Leben angesehen haben müssen, so ist das eine Nebenfolge des Ruhmes, die jede andere erlesene Schöpfung der Kunst begleitet; soviel bekannt, hat man es Michelangelo noch nicht zum Vorwurf gemacht, daß er auch von reisenden Engländern angestaunt wird. Übrigens sind die Deutschen im Begriff, die Ausländer in Bayreuth zurückzudrängen; nach einer Berechnung, die ich 1906 aufstellte, waren damals gegen 1904 630 Reichsdeutsche mehr gekommen. Für dieses Jahr fehlen noch die zahlenmäßigen Belege. Die Zunahme der deutschen Gäste ist ein unumstößlicher Gegenbeweis gegen Riemanns Behauptung, die in der neuesten Auflage des Lexikons noch dasteht: daß „das Interesse der Nation [an Bayreuth] bereits abnehme" (!). Gewiß, wenn man auf alles hinhorchen wollte, was seit nun 32 Jahren über die Aufführungen in der breitesten Öffentlichkeit verlautet, so müßte man über das entblößte Verständnis erschrecken, das sich hier auftut. Wie oft ist wiederholt worden, Bayreuth sei rückständig, krebsgängig, und so fort — und immer eifriger beeilt sich der Deutsche schon im Herbst vor den Festspielen, den ersehnten Platz zu erlangen! Beide Ringe waren diesmal vier Wochen nach der Ankündigung vergeben. Dies ist doch eine Antwort auf die Stimmen der Mißwollenden, die zu denken gibt: sollte wirklich die regelmäßige Klage über verfehlte Aufführungen einen richtigen Begriff von den Eindrücken der Besucher geben? Kann man überhaupt auf seelischem Gebiete eine Art Querschnitt oder ein Parallelogramm der Kräfte ziehen? Wenn man im Festspielhaus einen verstohlenen Blick wirft auf die 1600 Köpfe, die vom Bühnenbild gebannt sind, dann überkommt einen als Berichterstatter ein Gefühl der Ohnmacht, all die inneren Bewegnngen der Gedanken un Herzen aufzeichnen zu können. Einzig bleibt der Gesamteindrnck angespannt Ruhe, an dessen Zustandekommen der einzelne nach der Kraft der seelisch Eindrucksfähigkeit teilnimmt. So bescheide ich mich auch für diesen „Beric damit, einige Eindrücke wiederzugeben, während andere Besucher vielleicht stär andere schwächer empfunden haben.

Um es geradeheraus zu sagen: der übliche Ton, in dem über musikalische Aufführungen berichtet wird, paßt eben gar nicht auf Bayreuth. Denn hier fällt eine wichtige Voraussetzung fort, die anderswo überall zutrifft, daß man sich nämlich gegen Übervorteilung zu schützen hat. Wo die Kunst einem irdischen Gewinne untertan ist, bleibt sie, mögen manche Leistungen auch ans Himmlische grenzen, dem allgemeinen Gesetze des Marktes unterworfen, der möglichst Geringes möglichst teuer umsetzt. Aus der gegenseitigen Schlauheit der Bietenden und Bedürfenden ergibt sich der Preis. Hier hat es einen guten Sinn, von Sachverständigen zu erfahren, ob das Gebotene preiswert war. Hat es auch in Bayreuth einen Sinn? Es kommt doch in Betracht, daß dort die meisten Besucher Bescheid wissen und gar nicht erst zu fragen brauchen, wie sie für ihr Geld bedient worden seien. Die Hauptsache ist, daß an dem guten und besten Willen, die Meisterwerke aufs würdigste und liebevollste ins Leben zu rufen, nicht im geringsten gezweifelt werden kann; was Ehre ohne Gewinn bringt, das wird am freudigsten geleistet. Sollte jemandem bange gewesen sein, ob sich ohne Frau Wagner, die diesmal heroisch entsagend Proben und Aufführungen fernblieb, der Gesamtwert der Leistungen erneuern könne, so ist er gewiß durch den Lohengrin von jeder Ängstlichkeit geheilt worden. Die Vorstellung vom 5. August rief sogar eine so einheitliche, mächtige Kundgebung hervor, daß Siegfried Wagner, wie nach der dritten Tannhäuseraufführung 1904, sich genötigt sah, ausnahmsweise die Erregung durch persönliches Erscheinen zu beenden. Dieser Lohengrin, den Siegfried Wagner szenisch fast ganz neu geschaffen hatte, den er mit innigster Liebe dirigierte, war nicht mehr der Lohengrin des Zeitgenossen Schumanns und Mendelssohns, sondern der Lohengrin Richard Wagners, der den Ring, Tristan, Parsifal, die Meistersinger im Busen trug. Alles, was eine mißverstehende Auffassung ins Schwächliche verdorben hatte, war ausgemerzt. Zart, keusch und kräftig erstand in allen Teilen das tragische, erschütternde Werk. Es ist in der dramatischen Geschichte ohne Beispiel, daß Meisterschöpfungen erst nach Jahrzehnten ihre volle Wirkung erlangen, so wie in Bayreuth namentlich der Fliegende Holländer, Tannhäuser und Lohengrin. Gerade diese Dramen der ersten Schaffenszeit verdanken dem Festspielhaus ihre eigentliche Verwirklichung, der man nun einen Maßstab für die gewöhnliche Wiedergabe der Opernbühnen entnehmen kann. Wie der Tannhäuser von 1904 gegen die Aufführungen im Jahre 1891, 1892 und 1894 noch verfeinert und verinnerlicht war, so ist es Siegfried Wagner gelungen, diesmal die Eindrücke von 1894 (wenn ein Vergleich so weiter Zeitpunkte zuverlässig ist), wo irgend möglich, noch zu steigern. Das Geheimnis liegt nicht in besonderen Schlichen, sondern darin, daß Siegfried Wagner der wundervollen Handlung Schritt für Schritt, musikalisch wie szenisch, mit liebender Hingabe folgte. Neu hergestellt war die kulissenlose Ausstattung des ersten und letzten Bildes an der Schelde. Ebenso hatte Siegfried Wagner, der Architekt, die Burg im zweiten Akt neu aufgebaut. Das waren Bühnenbilder von befreiender Natürlichkeit und Schönheit. Ganz besonders fiel mir auf, wie durch die Beleuchtung und ferner durch alles, was zum beweglichen Bilde gehört, der Eindruck der Echtheit verstärkt wurde. So stimmungsvoll, wie im dritten Akt, strahlt der Morgen auf Bildern der Holländischen Malerschule; so farbenklar und farbenfreudig, wie beim aussichtsreichen Burghof des zweiten Aktes, sind auf altniederländischen Bildern Vorder- und Hintergrund ausgeführt. Stammen die verglichenen Bilder auch aus viel späterer Zeit als König Heinrich, so hindert doch nichts, anzunehmen, daß schon im 10. Jahrhundert Natur und Menschen einen so herrlichen Anblick gewährt haben; womit denn auch dem Anspruch auf geschichtliche Wahrheit wesentlich genügt ist. Außerdem waren die nötigen geschichtlichen Einzelheiten

getreulich beachtet. Selbst der Taube, um mit Herder zu sprechen, hätte den Lohengrin verstehen müssen und wäre durch die Wonne des Auges entschädigt worden. Von der Anschaulichkeit der Handlung möchte ich nur wenige Beispiele anführen: im ersten Akt begibt sich der König von der linken Seite zum Gebet nach rechts, wo ein schlichter Altar mit einem rohen Kreuz steht. (Gewöhnlich betreten alle, König und Volk, den soeben geheiligten Hag.) Das Gebet vor dem Kampf wurde dadurch natürlich und eindrucksvoll. Großartig in jede Bewegung ausgedacht war die nächtliche Szene zwischen Ortrud und Elsa im zweiten Akt. Einen bedingungslosen Verehrer Nietzsches möchte ich angesichts dieser Überlegenheit der *caritas* fragen, ob er an der moralischen Absurdität solchen Seelenadels festzuhalten wage? Ist nicht Ortrud selbst verwirrt, wenn sie anfangs nur die Entgegnung findet: O habe Dank für soviel Güte!—? Aus dem dritten Akt sei herausgehoben, welche Wirkung das letzte Auftreten Ortruds macht, wie sie über den leeren Königssitz an der Eiche herzuschleicht.

Alles, was vom Willen der einheitlichen Leitung abhängt, das fließt in Bayreuth jedesmal zu einem überraschend herrlichen Eindruck zusammen. Namentlich waren im Lohengrin diesmal Gesang und Spiel der Chormassen über alle Begriffe schön und mannigfaltig. Wir sind im gewohnten Theater froh, wenn hie und da ein Strich aufgemacht wird, wenn sich die vorne stehenden Chorsänger ab und zu lebhafter regen. Solche Vorzüge werden auch nach Gebühr gepriesen. Was soll man aber zu dieser sinnvollen Lebendigkeit sagen, mit der sich jeder einzelne Sänger, als hafte auf ihm allein das Auge des Zuschauers, im Rahmen der Handlung frei und wie aus eigener Eingebung bewegt? Waren nicht zum Beispiel die Chöre des zweiten Aktes, vor dem Brautzug, vorbildlich an Klangschönheit, an Gewalt des Ausdrucks, an ungeordnet-geordneter Gebarung? Nur weil man von Bayreuth das Außerordentliche erwartet, nimmt man all dies als selbstverständlich hin. Zur Ungerechtigkeit aber verführt jene Erwartung, wenn man lauter geniale Hauptträger der Handlung verlangt. Woher soll Bayreuth die Darsteller nehmen, als aus der Welt der Sänger und Sängerinnen? Kann ein Vernünftiger das Vollkommene, das völlig Ursprüngliche von ihnen erwarten, da sie sich außerhalb Bayreuths in einer mindestens unvollkommeneren Welt betätigen müssen? Ich gestehe, daß mir zu einem freudigen Eindruck in Bayreuth schon die Leistung hinreicht, die von reinem Willen zeugt und sich dem Zug des Dramas einordnet. In diesem Sinn dürften auch andere mit dem Telramund Dawisons aus Hamburg, mit dem König Hinckleys, auch aus Hamburg, mit dem Heerrufer Geiße-Winkels aus Wiesbaden, mit dem Lohengrin Dalmorès' aus New-York zufrieden gewesen sein. Alle diese waren stimmlich vorzüglich, und im Spiel frei von Operngewohnheiten. Die Neigung Dawisons, wirklichen Sprechton anzudeuten und dabei die Reinheit der Intervalle zu trüben, schien mir in der zweiten und dritten Vorstellung nachzulassen. Einzeln ausgeführte Beurteilungen der verschiedenen Stimmen niederzuschreiben, dazu ist, wie ich glaube, ein Bericht aus Bayreuth nicht der erwünschte Anlaß. Merklich über den Wert der Rechtschaffenheit ging die Leistung der Ortrud hinaus: Edith Walker aus Hamburg ließ eine Stimme hören, die klar, nie scharf tönte, und deren seelische Resonanz namentlich von der Szene mit Elsa an immer mächtiger ergriff. In der Nachtszene mit Telramund war der Ausdruck der Wildheit nicht erschöpft. Aber wer kann dies? Man bedenke daß eine Aufführung, die alles heraufholte, was im Werke steckt, kaum zu ertrage wäre. Sind doch schon die Elsa der Frau Fleischer-Edel aus Hamburg und d Lohengrin des Herrn von Bary aus Dresden dem Ideal so nahe gekommen, daß v völlig überwältigt waren. Frau Fleischer-Edel, deren Elisabeth in lebendiger Erinneru

steht, hat sich zu einer genialen Darstellerin der Elsa weiter entwickelt: ein grenzenlos warmer Gesang wird von einer äußerst fühlsamen Seele entzündet. Dr. von Bary hat den modulationsfähigsten Tenor, den ich kenne; der Ausdruck in Stimme und Gebärden verrät unzweifelhaft eine bedeutende Innerlichkeit. Und nun ein Wort über das von Siegfried Wagner geleitete Orchester. Überall an entscheidenden Stellen bekundete sich das edle Streben, durch merkliche oder unmerkliche Dehnung der Lohengrin-Musik jene Ruhe zu wahren, für die das moderne Getriebe den Sinn nicht hat und nicht zu haben wünscht. Insbesondere muß man bekennen, daß, wer die Klänge des Vorspiels so unsagbar weihevoll erwecken kann, sich Dank und Treue aller vornehm Gesinnten erworben hat. Noch nie wurde dieses in reinster Sehnsucht erstrahlende Vorspiel so zum Erlebnis wie diesmal in Bayreuth unter Siegfrieds Leitung. Ob freilich so etwas Feinde verstummen macht, ist fraglich: in der Regel wächst ihre Wut mit der Wucht großer Leistungen. Auch ist ererbte Feindschaft schwerer niederzuhalten, als errungene. Aber es wird nicht daran zu rütteln sein: Szene und Musik im Lohengrin beweisen, daß Siegfried Wagner in der Welt seines Vaters wirklich lebt. Tut es not, so sei Partei für ihn ergriffen, wenn schon jede freudige Anerkennung als Akt der Parteinahme bewertet wird.

Die drei ersten Aufführungen des Parsifal hat Dr. Carl Muck geleitet; einige Male wird Balling für ihn eintreten. Am schönsten in allen Teilen gelang wohl der zweite Parsifal-Tag. Da sang Alois Hadwiger, jetzt in Koburg, den Helden, während Frau Leffler-Burckard aus Wiesbaden als Kundry fast denselben elementaren Eindruck hervorrief wie vor zwei Jahren. Trotz bedeutender Stimme und — besonders in der dritten Aufführung — erfolgreicher Mühe, den Operntenor vergessen zu machen, schien Burrian aus Dresden nicht ganz in gleichem Maße willkommen zu sein wie Hadwiger. Es muß aber ein wundersamer Zauber in Bayreuth wirken, daß sich der spröde Dresdener Tenorist den Zusammenhängen des Parsifal-Dramas geschmeidig einfügte. Edith Walker soll als Kundry mit Frau Leffler-Burckard gewetteifert haben; manches sei bei dieser, manches bei jener anders hervorgetreten. Die Walker bemeisterte, wie sich vermuten läßt, besonders ergreifend die Szene mit Klingsor und sodann die Erzählung ihres schrecklichen Lachens. Für die Rolle des Gurnemanz waren drei Vertreter vorgesehen: Dr. Felix von Kraus (München), Hinckley aus Hamburg und Richard Mayr aus Wien. Wir waren glücklich, jedesmal F. von Kraus zu hören, der auch im Spiel immer freier, größer und feiner wurde. Auf derselben künstlerischen Stufe stehend wie A. von Bary, läßt der geniale Vortragsmeister einen mit Wohllaut gesättigten Gesang entströmen, dessen Ausdrucksgewalt das reiche Seelenleben des Gurnemanz restlos offenbart. Als Amfortas hörten wir sowohl den feinen, stimmungsvollen Whitehill aus Köln, als den kräftigeren Rudolf Berger aus Berlin. Die Erinnerung an gewisse Vorgänger konnte keiner von beiden verschwinden machen. Dagegen ließe sich der Klingsor des Herrn Schützendorf-Bellwidt aus Düsseldorf mit den besten Leistungen etwa eines Fritz Planck vergleichen; Rudolf Berger blieb auch als Klingsor zurück, und Walter Soomer, der Wotan des Rings, wird erst in den nächsten Vorstellungen als Klingsor eintreten. Carl Braun ließ sich als Titurel ausdrucksvoll vernehmen. Die von Prof. Rüdel (Berlin) und Kapellmeister Carl Müller (Bayreuth) einstudierten Chöre brachten es besonders am zweiten Abend zu jener scheinbar mühelosen Reinheit, die den Zauber des Weihefestspiels sichert. Die Blumenmädchen waren diesmal, zu froher Überraschung, neu gekleidet, wodurch auch ihre Bewegungen an Anmut gewinnen mußten. Bedenkt man, daß vorigesmal die Wandelbilder neu gestaltet waren, so wird man sich der Überzeugung nicht verschließen, daß sowohl Frau

getreulich beachtet. Selbst der Taube, um mit Herder zu sprechen, hätte den Lohengrin verstehen müssen und wäre durch die Wonne des Auges entschädigt worden. Von der Anschaulichkeit der Handlung möchte ich nur wenige Beispiele anführen: im ersten Akt begibt sich der König von der linken Seite zum Gebet nach rechts, wo ein schlichter Altar mit einem rohen Kreuz steht. (Gewöhnlich betreten alle, König und Volk, den soeben geheiligten Hag.) Das Gebet vor dem Kampf wurde dadurch natürlich und eindrucksvoll. Großartig in jede Bewegung ausgedacht war die nächtliche Szene zwischen Ortrud und Elsa im zweiten Akt. Einen bedingungslosen Verehrer Nietzsches möchte ich angesichts dieser Überlegenheit der *caritas* fragen, ob er an der moralischen Absurdität solchen Seelenadels festzuhalten wage? Ist nicht Ortrud selbst verwirrt, wenn sie anfangs nur die Entgegnung findet: O habe Dank für soviel Güte!—? Aus dem dritten Akt sei herausgehoben, welche Wirkung das letzte Auftreten Ortruds macht, wie sie über den leeren Königssitz an der Eiche herzuschleicht.

Alles, was vom Willen der einheitlichen Leitung abhängt, das fließt in Bayreuth jedesmal zu einem überraschend herrlichen Eindruck zusammen. Namentlich waren im Lohengrin diesmal Gesang und Spiel der Chormassen über alle Begriffe schön und mannigfaltig. Wir sind im gewohnten Theater froh, wenn hie und da ein Strich aufgemacht wird, wenn sich die vorne stehenden Chorsänger ab und zu lebhafter regen. Solche Vorzüge werden auch nach Gebühr gepriesen. Was soll man aber zu dieser sinnvollen Lebendigkeit sagen, mit der sich jeder einzelne Sänger, als hafte auf ihm allein das Auge des Zuschauers, im Rahmen der Handlung frei und wie aus eigener Eingebung bewegt? Waren nicht zum Beispiel die Chöre des zweiten Aktes, vor dem Brautzug, vorbildlich an Klangschönheit, an Gewalt des Ausdrucks, an ungeordnet-geordneter Gebarung? Nur weil man von Bayreuth das Außerordentliche erwartet, nimmt man all dies als selbstverständlich hin. Zur Ungerechtigkeit aber verführt jene Erwartung, wenn man lauter geniale Hauptträger der Handlung verlangt. Woher soll Bayreuth die Darsteller nehmen, als aus der Welt der Sänger und Sängerinnen? Kann ein Vernünftiger das Vollkommene, das völlig Ursprüngliche von ihnen erwarten, da sie sich außerhalb Bayreuths in einer mindestens unvollkommeneren Welt betätigen müssen? Ich gestehe, daß mir zu einem freudigen Eindruck in Bayreuth schon die Leistung hinreicht, die von reinem Willen zeugt und sich dem Zug des Dramas einordnet. In diesem Sinn dürften auch andere mit dem Telramund Dawisons aus Hamburg, mit dem König Hinckleys, auch aus Hamburg, mit dem Heerrufer Geiße-Winkels aus Wiesbaden, mit dem Lohengrin Dalmorès' aus New-York zufrieden gewesen sein. Alle diese waren stimmlich vorzüglich, und im Spiel frei von Operngewohnheiten. Die Neigung Dawisons, wirklichen Sprechton anzudeuten und dabei die Reinheit der Intervalle zu trüben, schien mir in der zweiter und dritten Vorstellung nachzulassen. Einzeln ausgeführte Beurteilungen der ver schiedenen Stimmen niederzuschreiben, dazu ist, wie ich glaube, ein Bericht au Bayreuth nicht der erwünschte Anlaß. Merklich über den Wert der Rechtschaffenhe ging die Leistung der Ortrud hinaus: Edith Walker aus Hamburg ließ eine Stimr hören, die klar, nie scharf tönte, und deren seelische Resonanz namentlich von (Szene mit Elsa an immer mächtiger ergriff. In der Nachtszene mit Telramund ' der Ausdruck der Wildheit nicht erschöpft. Aber wer kann dies? Man bede daß eine Aufführung, die alles heraufholte, was im Werke steckt, kaum zu ertr wäre. Sind doch schon die Elsa der Frau Fleischer-Edel aus Hamburg und Lohengrin des Herrn von Bary aus Dresden dem Ideal so nahe gekommen, da' völlig überwältigt waren. Frau Fleischer-Edel, deren Elisabeth in lebendiger Erinn

steht, hat sich zu einer genialen Darstellerin der Elsa weiter entwickelt: ein grenzenlos warmer Gesang wird von einer äußerst fühlsamen Seele entzündet. Dr. von Bary hat den modulationsfähigsten Tenor, den ich kenne; der Ausdruck in Stimme und Gebärden verrät unzweifelhaft eine bedeutende Innerlichkeit. Und nun ein Wort über das von Siegfried Wagner geleitete Orchester. Überall an entscheidenden Stellen bekundete sich das edle Streben, durch merkliche oder unmerkliche Dehnung der Lohengrin-Musik jene Ruhe zu wahren, für die das moderne Getriebe den Sinn nicht hat und nicht zu haben wünscht. Insbesondere muß man bekennen, daß, wer die Klänge des Vorspiels so unsagbar weihevoll erwecken kann, sich Dank und Treue aller vornehm Gesinnten erworben hat. Noch nie wurde dieses in reinster Sehnsucht erstrahlende Vorspiel so zum Erlebnis wie diesmal in Bayreuth unter Siegfrieds Leitung. Ob freilich so etwas Feinde verstummen macht, ist fraglich: in der Regel wächst ihre Wut mit der Wucht großer Leistungen. Auch ist ererbte Feindschaft schwerer niederzuhalten, als errungene. Aber es wird nicht daran zu rütteln sein: Szene und Musik im Lohengrin beweisen, daß Siegfried Wagner in der Welt seines Vaters wirklich lebt. Tut es not, so sei Partei für ihn ergriffen, wenn schon jede freudige Anerkennung als Akt der Parteinahme bewertet wird.

Die drei ersten Aufführungen des Parsifal hat Dr. Carl Muck geleitet; einige Male wird Balling für ihn eintreten. Am schönsten in allen Teilen gelang wohl der zweite Parsifal-Tag. Da sang Alois Hadwiger, jetzt in Koburg, den Helden, während Frau Leffler-Burckard aus Wiesbaden als Kundry fast denselben elementaren Eindruck hervorrief wie vor zwei Jahren. Trotz bedeutender Stimme und — besonders in der dritten Aufführung — erfolgreicher Mühe, den Operntenor vergessen zu machen, schien Burrian aus Dresden nicht ganz in gleichem Maße willkommen zu sein wie Hadwiger. Es muß aber ein wundersamer Zauber in Bayreuth wirken, daß sich der spröde Dresdener Tenorist den Zusammenhängen des Parsifal-Dramas geschmeidig einfügte. Edith Walker soll als Kundry mit Frau Leffler-Burckard gewetteifert haben; manches sei bei dieser, manches bei jener anders hervorgetreten. Die Walker bemeisterte, wie sich vermuten läßt, besonders ergreifend die Szene mit Klingsor und sodann die Erzählung ihres schrecklichen Lachens. Für die Rolle des Gurnemanz waren drei Vertreter vorgesehen: Dr. Felix von Kraus (München), Hinckley aus Hamburg und Richard Mayr aus Wien. Wir waren glücklich, jedesmal F. von Kraus zu hören, der auch im Spiel immer freier, größer und feiner wurde. Auf derselben künstlerischen Stufe stehend wie A. von Bary, läßt der geniale Vortragsmeister einen mit Wohllaut gesättigten Gesang entströmen, dessen Ausdrucksgewalt das reiche Seelenleben des Gurnemanz restlos offenbart. Als Amfortas hörten wir sowohl den feinen, stimmungsvollen Whitehill aus Köln, als den kräftigeren Rudolf Berger aus Berlin. Die Erinnerung an gewisse Vorgänger konnte keiner von beiden verschwinden machen. Dagegen ließe sich der Klingsor des Herrn Schützendorf-Bellwidt aus Düsseldorf mit den besten Leistungen etwa eines Fritz Planck vergleichen; Rudolf Berger blieb auch als Klingsor zurück, und Walter Soomer, der Wotan des Rings, wird erst in den nächsten Vorstellungen als Klingsor eintreten. Carl Braun ließ sich als Titurel ausdrucksvoll vernehmen. Die von Prof. Rüdel (Berlin) und Kapellmeister Carl Müller (Bayreuth) einstudierten Chöre brachten es besonders am zweiten Abend zu jener scheinbar mühelosen Reinheit, die den Zauber des Weihefestspiels sichert. Die Blumenmädchen waren diesmal, zu froher Überraschung, neu gekleidet, wodurch auch ihre Bewegungen an Anmut gewinnen mußten. Bedenkt man, daß vorigesmal die Wandelbilder neu gestaltet waren, so wird man sich der Überzeugung nicht verschließen, daß sowohl Frau

Wagner als Siegfried Wagner unablässig bemüht sind, sachlichen Erwägungen Recht und Folge zu geben, wodurch denn ihre rühmenswerte Pietät die nötige Ergänzung nach der produktiven Seite hin erhält. Vielleicht könnte künftig auch der Vorhang nach dem letzten Akkord geschlossen bleiben? Es mag eine Zeitlang begründet gewesen sein, den Künstlern den Dank am Schluß zu verlautbaren: heute werden sie sich darüber beruhigen, daß schweigende Ergriffenheit, wie am ersten und zweiten, so auch am dritten Aktschluß ein untrügliches Zeichen tiefer Dankbarkeit bedeutet. Es wächst die Zahl der Hörer, die sich durch den Schlußbeifall gestört fühlen. Auch verliert das beste Bild bei nochmaligem Schauen den bestrickenden Eindruck, weil die Musik aufhört. Als Dirigent hat sich Muck mit jedem Festspieljahr inniger und tiefer in das unergründliche Werk versenkt. Noch scheint er aber — es ist dies meine vielleicht irrige Ansicht — zu der geläuterten Auffassung Levis, zu der überzeugten Empfindung Mottls nicht ganz vorgedrungen zu sein. Noch immer lassen die melodieführenden Stimmen im vierten Takt der Abendmahlsmelodie das herübergebundene Es vorzeitig fallen, wodurch das F der unteren Stimmen unwirksam wird; noch immer leidet der Karfreitagszauber durch Zuspitzung auf Eine Stimme, während gerade die Naturstimmungen im Parsifal durch offenkundige Fülle kontrapunktischer Beredsamkeit ergreifen. Bei der Stelle: Gesegnet sei, du Reiner, durch das Reine! — hört man (in der zweiten Sitzreihe) nichts von der charakteristischen Klarinette usw. Bestimmte Einzelheiten sind, glaube ich, für einen Dirigenten wertvoller als allgemeine Ausstellungen.

Mit einer bangen Angst vor den Barbaren sieht man das Jahr 1913 herannahen. Es wird nichts helfen, Parsifal wird 1913 oder 1933 dem Bühnenbetrieb preisgegeben werden. Die Mehrheit entscheidet, und sie ist in absehbarer Zeit nicht dafür zu gewinnen, daß die Kunst eine Sehnsucht, ein wahres, kräftiges Verlangen voraussetze. Der Gedanke, daß irgend einem Arbeiter der Parsifal entgehen könne, ist unserer demokratischen Zeit so schrecklich, daß sie der Reinheit dargebotener Kunst gar nicht mehr achtet. Wenn nur verbreitet und geworben wird — wie sich das menschliche Gemüt der aufgedrängten Gabe bemächtigt, bleibt unerwogen. Kunst ist nicht denkbar ohne den Willen zur Kunst; sie muß ihre Würde verlieren, wenn sie der Menge angeboten wird als etwas, das sich ohne Ringen und Mühen, ohne Sehnsucht und Spannung genießt. Diese unwürdige Zumutung hat die Kunst schon oft entwertet; es ist zu fürchten, daß der Parsifal nach 1913 ein rührseliges Schaustück werde, ungefähr wie der Lohengrin behandelt worden ist. Wären die Voraussetzungen unseres täglichen Lebens andere, so hätte der Meister keinen Grund gehabt, das Festspiel der Weihe für Bayreuth als für einen Zufluchtsort zu bewahren. Wollte er ja auch ursprünglich Tristan und Ring dem „Spiel auf Gefallen und Mißfallen" entziehen! Daß die Familie Wagners den Parsifal nicht veräußerte, sichert ihr für alle Zeiten die Verehrung wahrer Kunstfreunde: sollten wir die Menge nicht verachten dürfen, die noch heute der Verleumdung Gehör schenkt, als werde der Parsifal aus Neid und Gewinnsucht zurückbehalten?

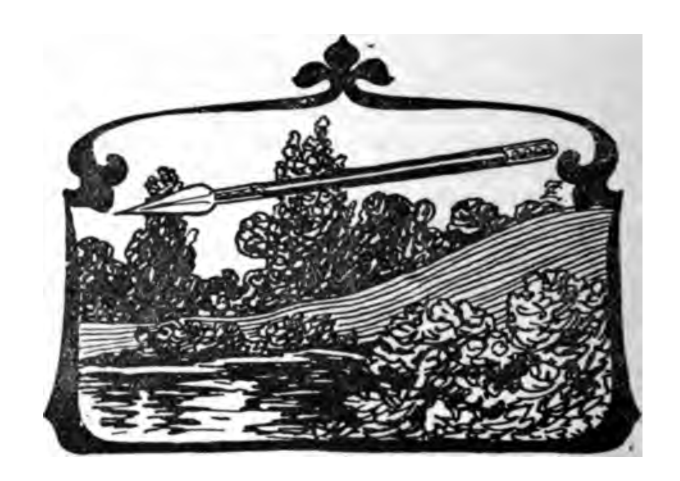
Der Ring ist seit 1896 in den Spielplan jedes Festjahres regelmäßig einbezogen. Gerade jenes Jahr, in dem Parsifal gar nicht erschien, und der gewaltige Andrang der folgenden Jahre beweisen, wie unentbehrlich Bayreuth auch für die anderen Werke außer Parsifal geworden ist. Der immer wiederkehrende Ring hat nur Ein Bedenken: daß er die künstlerische Arbeit belastet. Sechs Werke sind auch für die zweijährige Vorbereitungszeit Bayreuths eine riesige Aufgabe. Andererseits regt sich unabweisbar das Verlangen nach einem Fest der Feste, das uns alle

Werke vom Holländer an brächte; man sprach von einer Verteilung auf 1912 und 1913. Jedenfalls wäre, nachdem außer Parsifal und Ring auch die anderen Dramen mehrmals erschienen sind (Tristan fünfmal, Meistersinger und Tannhäuser je vier-, Lohengrin und Holländer je zweimal), ein fester Plan der Erwägung wert: so daß zuerst etwa Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, im andern Jahre Meistersinger und Tristan, im dritten der Ring bestimmt an die Reihe kämen. Jedesmal Parsifal hinzugerechnet, ergäbe eine gewiß durchführbare Anordnung, bei der die Ruhejahre beliebig eingeschaltet sein könnten, wenn nur der Gesamtplan feststünde. In zwei Zyklen je alle zehn Werke herauszubringen, ist ein naheliegender Gedanke, dessen Verwirklichung aber in weiteste Fernen greift.

Über die erste Gesamtaufführung des Rings breitete ein bewölkter Himmel leider seine drückende Schwüle und ein heißer, wolkenloser Götterdämmerungstag erschlaffende Hitze. Mitwirkende und Zuhörende litten unter solcher Ungunst, gegen die der Mensch machtlos ist. Und doch wußte man, daß ähnliche Eindrücke wie hier in Bayreuth an keinem andern Ort der Erde möglich sind. Vor allem läßt das Festspielhaus den Vorabend, das vernachlässigte Rheingold, in dem vollen Glanze seiner Anschaulichkeit, in der vollen Bedeutung seiner ewig gültigen Symbole erstehen. Müßige Umfragen nach dem Lieblingswerk Wagners haben wenigstens das eine ergeben, daß auf Rheingold keine Stimme fiel: ein sicheres Zeichen für den Wert dieser Schöpfung, in der das Geschäftsideal des 19. Jahrhunderts, das noch lange nachwirkt, einer gerechten und vernichtenden Kritik unterzogen wird. Wenn die Vertreter jenes Ideals eine Spur von Selbsterkenntnis haben, so muß ihnen freilich das Gewissen schlagen vor dem seelischen Elend, das auch Götter nicht verschont, wenn ihre Machtgier sich des Goldes bedient. Von Siegfrieds Tod ausgehend, hat der Meister das Rheingold zuletzt gedichtet: aus Sprache und Handlung redet die reifste Meisterschaft. Am segensreichen Gelingen der Aufführung war in erster Linie als Wotan Walter Soomer aus Leipzig beteiligt; auch in der Walküre und im Siegfried erhob sich der Darsteller zu imponierender geistiger Höhe. Die Folgezeit wird ihn vielleicht seine berühmten Vorgänger van Rooy und Bertram erreichen lassen. Zu einer unübertrefflichen, majestätischen Fricka hat sich die geniale Frau Reuß-Belce durchgebildet; in ihrer Hand lag auch die dramatische Assistenz der diesjährigen Festspiele. Donner und Froh wurden von den schon genannten Sängern Schützendorf-Bellwidt und Hadwiger verkörpert, während Freia in Lilly Hafgren-Waag eine anmutvolle Vertreterin hatte. Bekannt ist Dr. Otto Briesemeister aus Berlin als unvergleichlich feiner und beweglicher Loge. Dawison ergriff die Rolle des Alberich diesmal gesanglich und darstellerisch packend genug; jedenfalls übertraf er seine frühere Leistung entschieden. Für den vollendeten Mime von Hans Breuer aus Wien wäre kein Wort des Lobes zu hoch. Das prachtvoll ungleiche Riesenpaar charakterisierten Lorenz Corvinus aus Wien und Carl Braun aus Wiesbaden. Die Rheintöchter sangen Frieda Hempel aus Berlin (mit glockenheller Waldvogelstimme begabt), Bella Alten, die auch als erstes Blumenmädchen im Parsifal durch bezaubernd weiche Stimme auffiel, und Adrienne von Kraus-Osborne, die bekannte, gefeierte Konzertsängerin, die außerdem die Waltraute in der Götterdämmerung innehatte. Die Erda von Hermine Kittel aus Wien war vorzüglich, jedoch ohne den Eindruck der Schumann-Heink wieder zu erreichen. Als Nornen vereinigten sich: Hermine Kittel, von Kraus-Osborne und Frieda Hempel. Auf gleicher Höhe mit dem Rheingold stand die Aufführung der Walküre. Einen so tiefdurchdachten Siegmund, wie ihn Dr. von Bary darstellt, habe ich niemals miterlebt; der mannigfache Ausdruck der

Stimme und das schöne Spiel bemächtigen sich meiner Erinnerung ganz, wenn ich auch nur flüchtig der Walküre gedenke. Ellen Gulbranson war eine herrlichere Brünnhilde denn je; sie beherrscht jetzt eine Stufenreihe von Empfindungen, die umfänglicher ist als früher. Frau Leffler-Burckard (die mit Frau Fleischer-Edel wechselt), erreichte trotz stimmlicher Unreinheit mächtige Wirkungen, und Allen Hinckley war als Hunding besser am Platze als vorigesmal in der Rolle des Hagen, die freilich auch diesmal keinen glücklichen Darsteller fand: Richard Mayr aus Wien brachte statt eines dämonischen ein behaglich Wienerisches Temperament mit. Eigentümlich ist, daß in der Götterdämmerung auch der Ausdruck menschlicher Angst und Qual bei Gunther und Gutrune zu versagen pflegt: Rudolf Berger und Cäcilie Rüsche-Endorf (Hannover) erschöpften die Rollen nicht, in die Wagner doch so viel Natürliches und fein Beobachtetes hineingelegt hat. Wie müßte die Gutrune-Szene wirken, ehe Siegfrieds Leiche hereingebracht wird! Die bloße Angst der Unglücklichen müßte das Herz jedes Zuhörers beklemmen, sein Blut erstarren machen! Freilich wäre, um derlei darzustellen, Genialität der Empfindung nötig — ich möchte Gutrune von einer Sängerin ersten Ranges hören. Eigentlich gibt es ja in Meisterwerken überhaupt keine zweiten Rollen. Alois Burgstaller hat in Bayreuth die erbetene Verzeihung erhalten für seinen in Amerika begangenen Verrat und den Siegfried wieder singen dürfen. Anfangs befangen und unsicher, steigerte er seine ungleiche Leistung doch in Achtung gebietender Weise, so daß er im dritten Akt der Götterdämmerung tiefer berührte, als man erwartet hatte. Das Orchester im Ring stand unter der berühmten Leitung Hans Richters, der diesmal auch die zweite Aufführung übernimmt.

Ob Leser, ob Künstler mit diesen kurzen Bemerkungen zufrieden sind, weiß ich nicht. Das Beste und Schönste, was ein empfänglicher Besucher aus Bayreuth mitnimmt, läßt sich doch nicht sagen, jedenfalls nicht öffentlich. Wer von den Mitwirkenden im Sinn und Geist des Meisters mittut, dem fließt wohl eine Kunde des Dankes ins Bewußtsein, ohne daß ihm eine gedruckte Äußerung zugeht. Zuletzt fühlen sich Darsteller und Zuhörer eins in der Dankbarkeit gegen den Schöpfer solcher Werke, die desto mehr Lebenskraft spenden, je öfter und gründlicher man ihre innere Bewegung durchmacht. Lassen wir die Welt über Wagner und über Bayreuth denken, was sie will: das Entscheidende ist, daß er gelebt und geschaffen hat, und daß es ein Bayreuth gibt!





EINE FRAGE AN DAS GEHÖR

von Robert Mayrhofer-Brixen

Anknüpfend an Hermann Wetzels Aufsatz in Heft 8 dieses Jahrgangs bietet der Autor der dort besprochenen Schrift dem geehrten Leserkreis der „Musik" einige Gehörsproben an, die als Dissertationsmaterial dienen können zu wichtigen Problemen der modernen Harmonie. — Der neuzeitliche Theoretiker und Musiker empfindet unabweislich, daß sich der Bereich des Tonartgefühles gegen frühere Zeit erheblich ausgeweitigt hat; d. h. man fühlt: daß nicht jede leiterfremde Harmonie schon eine „Modulation" bedeutet, vielmehr unter Umständen ziemlich weit verwandte Klänge als noch der tonalen Grundempfindung angehörig sich geltend machen; oder anders ausgedrückt, daß die grundliegende Harmonie einen umfänglichen Bestand von seitlich abhängigen Harmonieen zu tragen, auf sich einzubeziehen vermag. Der Musikgeist ist im Lauf der Zeiten vorgeschritten; die gediegene allseitige Pflege — gefördert durch einen Schatz zahlreicher Meisterwerke — hat die Wesenheit des auf natürlichen Fähigkeiten fußenden klangkünstlerischen Gestaltens organisch zur Fortentwicklung gebracht; in der empfindenden und bauenden Phantasie der das erreichbare Tonmaterial beherrschenden Schöpfer vollzog sich die Evolution vom schon vorhandenen Stoff zu naturgemäßen Weiterungen nach Inhalt und Form. Und die empfängliche, fassungskräftige Hörerschaft ging unwillkürlich mit, denn die lebendige Tat und das impulsive Empfinden in der Klangwelt sind immer früher da, als das reflektierende Nachdenken über Musik, das notwendigerweise stets nur posterior sich zur Tätigkeit anschicken kann. So kommt es, daß wir die wirklich führenden (nicht bloß: vorwiegend spekulativ ersonnenen, nur sekundär mit hergehenden) Klangschöpfungen der neueren Zeit unwillkürlich aufnehmen, phantasie- und empfindungsmäßig bewältigen, mit beruhigter Sicherheit auf uns wirken lassen, uns naiv impulsiv klar werden über deren Inhalt und Form. Dagegen hat die mit dem gedanklichen Seziermesser hinterhertrabende Theorie ihre analytisch-synthetische Aufgabe noch keineswegs befriedigend erledigt, ja in manchen Hauptpartieen noch nicht einmal in Angriff genommen. Was daraus hervorgeht, daß in keinem Wissenszweig die spekulativen Ansichten und Argumentierungen

schneidender auseinanderstreben, widersprechender einander desavouieren, und zwar grundzüglich sowie umfänglich, als gerade auf dem Gebiet der akkordlichen Wesenheiten, deren Determinierung sich heute in einem noch fast chaotischen Zustand befindet, weil der eine das für normal naheliegend deutet, was ein anderer als kaum zulässige Ausnahme oder gar als fehlerhaft bezeichnet, ohne daß hier und dort zwingende Gründe vorgebracht würden. Eine durch Konsequenz befriedigende Norm zur Deutung der Chromatik und Enharmonik neuerer Klanggebilde besteht zurzeit noch nicht.
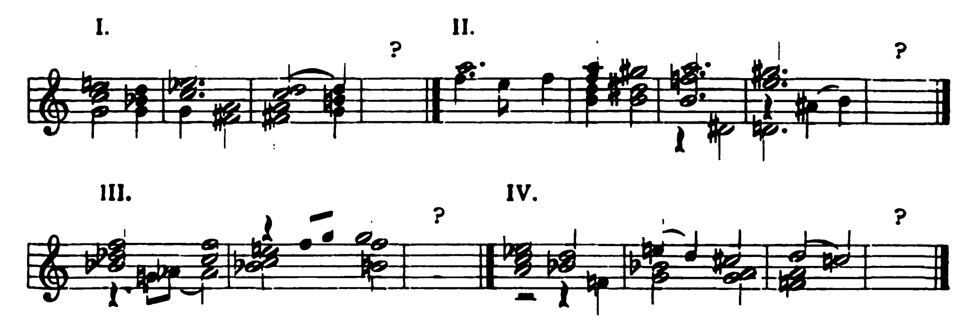
Der Leitstern, der aus dieser Wirrnis herauszuführen vermag, ist zunächst die Einsicht, daß, kurz gesagt, die Tonalität sich gegen früher erweitert hat; richtiger ausgedrückt: die kleine oder schmale Tonalität besteht in der Hauptsache nach wie vor, aber es ist überdies zur Entwickelung eines höher organisierten Gebildes gekommen, zu einer Tonalität höherer Ordnung, deren lebendige Glieder oder Elemente zum Teil genau dasselbe sind, wie die Tonalitäten „erster" oder niederer Ordnung, was hier nur angedeutet sein möge. Die heute gangbare Theorie räumt nur ein: daß überhaupt eine Erweiterung stattgefunden hat, ohne dermalen deren inneren Bau einhellig gekennzeichnet zu haben. Die Kunde, daß etwas Neuartiges sich herausgebildet hat, schöpfen wir (wie alles Theoretische) aus der Beobachtung des lebendigen Empfindens. Es zeigt sich, daß bei gesteigerter, umfassender Entgegennahme der schwerstwiegende, beruhigende Hauptklang länger in der Empfindung stehen bleibt, der erinnernden Phantasie dauernder gegenwärtig ist, nicht so bald durch fernverwandte Harmonieen weggerückt wird, als es einstmals in primitiveren Entwicklungsphasen der Musik faktisch stattfand, und darum von archaisierenden Theoretikern noch heute festgehalten werden möchte. Sobald die naive Empfindung (des Schöpfers und des Hörers) tatsächlich ein umfänglicheres Gebiet zusammenfaßt, erwächst damit der Theorie auch eine neue Aufgabe. Der Raum gestattet hier weder Ausführlichkeit noch Motivierung, so daß nur schlechthin ein Grundsatz ausgesprochen werden kann. Der tonale Hauptklang einer bestimmten „weiten Tonalität" ist stets eine Durdiatonik, als Inbegriff der bekannten, aus den sieben leitereigenen Tönen zusammenstellbaren Harmonieen (die inneren Gründe der Zusammengehörigkeit dieser Akkorde sind hier nicht zu erörtern). Die gangbare Mollkadenz, als Inbegriff der Akkorde aus der sogenannten harmonischen Moll-Leiter ist zwar umfänglicher als die Durdiatonik, aber doch noch keine voll ausgebildete „Weit-Tonalität". Diese ist der Komplex aus allen Harmonieen, die auf je eine bestimmte Dur-Diatonik empfindungsmäßig anbezogen werden können, derart, daß diese — als tonaler Hauptklang — noch andauernd wirksam bleibt. Die weite Tonalität ist also insofern nicht zwiespältig, sondern ein wesentlich

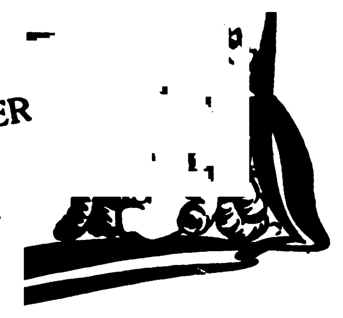
da das Fundament nur ein einmaliges ist. Auf diesem einmaligen tiefsten Untergrund jedoch tritt sofort die Möglichkeit zweigeschlechtiger Sondergestaltung hervor, dergestalt, daß ein effektives, d. h. wirklich zu Gehör gebrachtes, auf Phantasie und Empfindung wirkendes Überwiegen — entweder von durigen oder aber von molligen Werten in die Erscheinung treten kann. (Auch ein Vermischen und Ineinandergreifen beider Charaktere findet statt, das aus dem Wesen der weiten Tonalität ursächlich hervortritt; doch ist dies nicht ein Aufheben, Verwischen, Beeinträchtigen, Verundeutlichen beider Geschlechtswerte, sondern ähnlich der Liebe: ein starkes Betonen der zweierlei Subjektivitäten im Zustand der Vereinigung, der Durchflechtung und höheren Zusammenwirkens). Auf Mollität, Durität und Durchwirkung beider können wir hier nicht eingehen; wir verweisen die Aufmerksamkeit des Lesers lediglich auf den zutiefst im Untergrund wirkenden Hauptklang eines weittonalen Klanggefüges, der eine Durdiatonik (Vollzelle) ist. Dieses Gebilde (in den Formen: gr. Nonakkord; Dom. Septakkord; der inliegende verminderte Dreiklang; dieser mit der Non) geht nun bekanntlich in letzter Linie noch auf ein engeres Gebilde zurück (Auflösung), doch nicht bloß auf den Dur-Dreiklang allein (z. B. C E g hinter g h d f a), sondern auch auf den Moll-Dreiklang (a C E) mit identischer Großterz (n-Abstand C E). Obengenannte vier, nebst letztgenannten zwei Akkorden (dazu auch der Durmollklang a C E g hinter g h d f a) bedeuten nun die Formen des Fundamentalklanges einer weiten Tonalität, d. h. jenes Bereiches sonstiger Akkorde, die dauernd (hier auf die C-dur Diatonik) als Innerstes rückbezüglich sind. Um zu beobachten, wie weit diese Bezüglichkeit reicht, d. h. welche Harmonieen noch diesem Untergrund angehören, wolle man nicht die sogenannte „Alterierung" gedanklich heranziehen (die Bedenklichkeit dieser kann hier nicht berührt werden), sondern man halte sich strikte bloß an die lebendige Empfindung, daher auch mehr ans Spielen und Zuhören, als ans Lesen, das wegen unfreiwilligen Mitkalkules gewohnter und eben nicht durchwegs zutreffender Ansichten ein störendes Etwas herbeiziehen würde.

In diesem Sinne legen wir nun einige Hörproben vor, bei denen der **weittonale Hauptklang** empfindungsmäßig herausgehört werden soll. Wir richteten dies praktisch so ein: daß der Leser an die vorgebrachte Klangfolge aus der Phantasie einen Akkord anschließen soll, der auf Grund des gesamten und nachwirkenden Voranganges unwillkürlich als besonders beruhigend, am meisten befriedigend wirkt; aber nicht bloß im unmittelbaren Anschluß an den letzt voranstehenden Akkord allein, sondern in bezug auf das weite Gesamtgefühl. Daher mehr hören und fühlen, als lesen und grübeln! Welcher Typus der vorgenannten vier und zwei Akkorde (oder mehrere von diesen) nun zu setzen sei, steht dem Belieben

anheim. Gefordert ist nur das Treffen eines Typus, dessen Realität deshalb so bestimmend wirkt, weil es ein Klang der weittonalen Grundlage sein soll, der eben nur empfindungsmäßig gefunden werden kann, also ein bischen schöpferische Tätigkeit erfordert. (Die theoretisch mögliche Berechnung verschweigen wir mit Absicht). Es handelt sich also nicht darum, einen bloß effektvollen Akkord anzufügen, nicht auf einen recht interessanten Anschluß auszugehen (solcher gibt es gar viele), sondern es sollen einer, auch zwei Akkorde im Bereich jenes großen Nonakkordes (oder dieser selbst) angeschlossen werden, der die kräftigste reale Beruhigung vermittelt, nach Maßgabe der Gesamtwirkung, die in den hier angesetzten Akkorden liegt; was am besten aus der Phantasie, aber im Anschluß an lautes Klingen jener Gruppe geschieht. (Man begnüge sich nicht mit bloß fortsetzendem Wohllaut, sondern suche den beschließenden Effekt einer weitgespannten Aufmerksamkeit und des umfassenden Gesamteindruckes in bezug auf alles Vorangegangene). — Das erste Beispiel ist die von mir aufgefundene verbreiterte Durkadenz, (die das mögliche Gegenstück zu der üblichen Mollkadenz ist), die gleichfalls noch nicht ein vollzähliges Fundament der Weittonalität umschreibt. Die übrigen Beispiele sind (zwar noch nicht kompakte, aber) ausreichende Umschreibungen eines bestimmten Weitfundaments, das also einer scharfen, nachwirkungsstarken Empfindung das weite Tonalgefühl genugsam andeutet, so daß eben, wenn nun die Realität des faktisch basierenden, weittonalen Hauptklanges einfällt, das kadenzierende Beruhigungsgefühl eintritt. Am hellsten würde dies, wenn der betreffende große Nonakkord mit nachfolgendem tonikalen Dur- oder Mollklang hingesetzt würde; doch genügt auch schon der Dreiklang der Dominante oder der Subdominante, oder ein Parallelklang davon; kurz irgend ein Akkord der, mit dem fundamentalen Nonakkord gegebenen, Durdiatonik. Es steht also einiger Spielraum zu Gebote. Bei dem probeweisen Einsetzen des Anschlußklanges empfiehlt es sich: auch die vorangegangenen Akkorde nochmal (in beliebiger Anordnung) klingen zu lassen, um deutlicher wahrzunehmen, ob sich alles zu einer Empfindungseinheit zusammenschließt, und der angesetzte Akkord nicht etwa bloß gut paßt, aber vielleicht eine fesselnde Ausbeugung, nicht ein einigender, im Untergrund wirksamer Faktor ist; auch möge man die Fortführung der Phrase an verschiedenen Tagen, aufs neue, unbeeinflußt unternehmen. Bemerkt sei noch, daß die Beispiele durch unerhebliche rein formale, kleine Abänderungen unkenntlich gemacht wurden, aber dem Inhalt nach genaue Kopieen von sehr bekannten und berühmten Stellen sind. Es wurden jedoch solche gewählt, bei denen im Original der tonikale Hauptklang nicht real nachfolgt, sondern der Schöpfer in dem ohnedies bereits sicher gewordenen (weiten) Tonalitäts-

gefühl gleich weitergeht. Die Beispiele sind demnach so beschaffen, daß der tonikale Hauptklang unmittelbar anzutreten vermag; (es steht aber nichts im Weg, wenn man — bereits im erlangten Gefühl der Grundlage — diese erst durch einige Vermittlungsklänge hindurch heraustreten lassen will). Die Originale werden trotz der nur belanglosen Formvariante, und obgleich auch dieselbe Tonart stehen blieb, schwerlich erraten werden, weil im Original keine reale Tonika folgt; daher alles unverfänglich. Diese Enquete wird ein schätzbares Material geben für die unbefangene Betrachtung des Tonalitätsproblemes. Die Leser sind gebeten an Schreiber dieses (auf Karte bloß mit No. I, II, III, IV) den als meistberuhigend gefühlten Akkord mit der üblichen Bezifferung: x ♮ (z. B. x-moll); x ♯ (x-dur); x^7; x^9 anzugeben. Mit gütiger Bewilligung des Herrn Herausgebers der Zeitschrift können hernach die tonikalen Diatoniken der vier Beispiele bekannt gegeben werden. Wenn die besagten inneren Bedingnisse der Aufgabe eingehalten werden, ist vorwiegende Übereinstimmung der Antworten zu gewärtigen. Die Beispiele setzen ein hochentwickeltes Auffassungsvermögen voraus, da je eine bestimmte Weittonalität zwar ausreichend, aber nur in zarten Umrissen umschrieben ist, also seitens der impulsiven Empfindung eine dichtere Ausfüllung erst zu ergänzen ist, und doch alle Teile, auch die bloß vorgeahnten, innigst ineinander bezogen werden müssen. Den Wink (der ja im Gesagten schon liegt) können wir noch geben, daß die beizustellende Grundharmonie nicht etwa außerhalb der Quintenverwandtschaft der an je einem Beispiel beteiligten Klänge zu suchen ist, sondern innerhalb derselben. Man darf das Abhorchen eines weiteren Beispieles so lange nicht beginnen, als im Gefühl die Nachwirkung des früheren Beispieles noch lebendig ist, da sonst die erlebten Klangreize unabweisbaren Einfluß auf das andere Gehörsexperiment ausüben würden. Es sind aber vier ganz selbständige Aufgaben gestellt.





DIE ITALIENISCHE OPER IN DEUTSCHLAND

von Bruno Weigl-Brünn

Das Jahr 1890 war in jeder Hinsicht ein verhängnisreiches Jahr für unsere deutschen Opernbühnen. Der italienische Verismus, mit der „Cavalleria rusticana" Mascagni's an der Spitze, brach unvermittelt in Deutschland ein und hielt, von einer noch bis heute unverständlichen, zügellosen Begeisterung des Publikums getragen, seinen Siegeszug über unsere Bühnen, auf denen gerade die idealisierenden Kunstwerke Richard Wagners und seiner Kunstjünger festen Fuß zu fassen begannen. Obgleich die führende deutsche Presse sich von allem Anfang an energisch zur Abwehr gegen das Zentrum dieser Bewegung rüstete, von Nationalgefühl redete und allerorten weise Belehrungen ausstreute, konnte sie doch des Eindringlings nicht Herr werden. Alle ihre wohlmeinenden Worte schienen in die Luft gesprochen, ja sogar das Gegenteil hervorzurufen, indem das Publikum der Kritik heftig opponierte, und diese bei eigenwilligem Beharren auf ihrem Standpunkte den glimmenden Funken zu immer heftiger um sich greifender Glut schürte. Es kam sogar so weit, daß sich der Verismus bei uns in einer derartigen Weise auszubreiten begann, die nicht ohne Einfluß auf unsere eigenen musikdramatischen Erzeugnisse bleiben konnte. In der Tat versuchte der bis jetzt wagnerselige, schwerfällige Deutsche seine Kunst an dem oberflächlichen, sensationssüchtigen Einakter nach dem Muster der Italiener und förderte eine Unzahl mehr oder minder blutrünstiger Opern ans Tageslicht, ohne sich der Unwürdigkeit solcher schon in der Wurzel schwindsüchtigen Schöpfungen bewußt zu werden.

Ein derartiger sinnbetörender Taumel mußte notgedrungen eine Reaktio hervorrufen, die diesem maßlosen Treiben ein Ziel setzte; es mußte e Werk geschaffen werden, das allen den von diesem Wahn Befallenen Augen öffnete, indem es ihnen die herrlichsten Offenbarungen, deren deutsches Künstlergemüt fähig ist, zu Bewußtsein brachte, ein Werk, jedoch ungeachtet seines hohen künstlerischen Wertes vor allem auf v tümlicher Basis beruhen und in den Lauten der seit Jahrhunderten gewordenen deutschen Muttersprache zu dem Volke reden mußte. Die freiende Tat brachte Engelbert Humperdinck mit seiner Märchenoper „H und Gretel" zustande, einem Markstein in unserer deutschen Operngesc an dem sich die veristische Strömung staute, wodurch für die Zuk Aussicht auf erneute heilbringende künstlerische Bahnen eröffnet

Wenn auch die Wandlung, die Humperdinck mit seiner Schöpfung bewerkstelligt hatte, so umfassend wie möglich war, so konnte dennoch der Deutsche seit jener Zeit seine Ausländerei niemals ganz abstreifen. Mascagni hatte unterdessen in Italien Schule gemacht, und es war kaum zu verhindern, daß hie und da eines jener jungitalienischen Opernwerke über unsere Bühnen ging. In dem Maße, als sich jedoch diese Werke mehrten, steigerte sich allmählich immer wieder der Prozentsatz von deren Einfuhr nach Deutschland, so daß wir gegenwärtig abermals alle Ursache haben, dem von neuem um sich greifenden veristischen Kultus nach Möglichkeit Einhalt zu gebieten.

Sehen wir uns einmal um, mit welchen Komponisten wir es gegenwärtig hauptsächlich zu tun haben, so werden wir am häufigsten auf die Namen Mascagni, Leoncavallo und Puccini stoßen[1]. Von Mascagni, der sich mit der „Cavalleria rusticana" vollständig ausgegeben hatte, treffen wir nur noch das ebengenannte Werk auf unseren Bühnen, das sich ebensowenig von ihnen ausrotten lassen wird, wie die noch um mehrere Stufen tiefer stehenden Leharschen Operetten. Das Volk hat einmal für derlei Musik Partei ergriffen; und ehe sich nicht in Volkskreisen offenblickende, klare Köpfe finden werden, die zu der Erkenntnis der Unnatur einer solchen Sorte von Kunst gelangen, werden wir uns wohl niemals von derartigen musikalischen Schlacken frei halten können.

Die erste Gefolgschaft, die Mascagni geleistet wurde, geschah durch Leoncavallo, dessen „Bajazzo" wohl etwas ernster gearbeitet ist als die „Cavalleria", nichtsdestoweniger jedoch unter derselben Fahne des radikalsten Naturalismus, der „Elendpoesie", steht wie diese. Ebenso wie bei Mascagni waren auch bei diesem Komponisten alle Folgewerke bloß Nieten, die ihren Scheinerfolg teils ihrer sensationellen äußeren Tünche, teils aber ihren wirksam abgefaßten Textdichtungen verdankten.

Es bliebe nur noch Giacomo Puccini, gegenwärtig der gefährlichste von allen Italienern, der unter der Maske eines ernsten musikalischen Gebarens schon an vielen deutschen Kunststätten seine Triumphe gefeiert hat. Wenn auch die Erkenntnis des zweifelhaften musikalischen Wertes der Schöpfungen Mascagni's und Leoncavallo's unter Zunftmusikern erfreulicherweise bereits ungeteilt ist, so trifft man leider noch heute nur wenige Meinungen an, die sich rückhaltlos auch gegen Puccini's Opernprodukte aussprechen.

Der erste Gesichtspunkt, von dem aus man an eine Schätzung eines fremdländischen Kunstproduktes gehen sollte, müßte doch in der Regel seine Wertbeurteilung gegenüber unseren einheimischen Erzeugnissen

[1]) Umberto Giordano, Spinelli, Buongiorno, E. Wolf-Ferrari, Franchetti, E. Bossi u. a. kommen hier kaum in Betracht.

gleicher Gattung sein. Aus dem Resultate dieser Erwägung sollte sich dann die weitere detaillierte Wertung als Fazit mit dem Hinweis ergeben, ob die betreffende Schöpfung zu verwerfen oder zu fördern sei. Bei einer derartigen vergleichsweisen Betrachtung von Puccini's Opernwerken wird wohl niemand, der sich der Mühe einer eingehenden Prüfung der Partituren oder Klavierauszüge unterzogen hat, aus vollster Überzeugung behaupten können, daß diese Schöpfungen über den musikalischen Durchschnitt dessen, was heutzutage deutsche Künstler zu leisten imstande sind, hervorragen. Man nehme nur einmal die „Tosca" zur Hand mit ihrer blutleeren, seichten Musik, ihrem teils rührseligen, trivialen, teils schwindsüchtigen thematischen Gedankengang und bedenke, in bereits wie vielen Fällen wirklich grundgute deutsche Opern, die vielleicht äußerlich keine so sehr in die Augen springende, derbe Theatralik aufweisen konnten wie diese, einem solchen Werke zuliebe zurückgestellt werden mußten. „Es fehlt eben heute", sagt Dr. Scherber ganz richtig in seinem vortrefflichen Aufsatze über Degeneration und Regeneration[1]) „vor allem an einer lebensfähigen, kräftigen Opposition, die Auswüchse, künstlerische Übergriffe, artistische Despotieen zu paralysieren vermöchte." Zu diesem Mangel gesellt sich noch überdies das Fehlen eines echten Nationalgefühles in den Dingen der Kunst, das jedes Handeln und Entscheiden einem belebenden Fluidum gleich durchsetzen, das unsere Künstler förmlich instinktgemäß zu einmütigem, gemeinsamem Vorgehen in Dingen der Kunst zusammentreiben sollte, dem alle kleinlichen, aus falschen Eifersüchteleien, Brotneid usw. geborenen Interessen hintangesetzt werden müßten. Man sehe beispielsweise auf Italien hin und überzeuge sich, in welcher Weise dieses Land für die Bevorzugung seiner Kunstleistungen in Deutschland sich den Deutschen gegenüber revanchiert hat. Außer Richard Wagner und Richard Strauß wird wohl kaum eines der Werke unserer zeitgenössischen Meister wert befunden worden sein, auf irgendeiner der italienischen Bühnen aufgeführt zu werden, trotzdem sich die Italiener innerlich der Überlegenheit der deutschen Musik wohlbewußt sind.

Daß die Quelle, aus der diese Handlungsweise entspringt, bloß in einem bis zur Einseitigkeit erstarrten Nationalgefühl zu suchen ist, unterliegt wohl keinem Zweifel. Um in diesem Beispiel ein Muster zu suchen, dafür steht der Deutsche geistig viel zu hoch, und sein Charakter ist viel zu bildungsbedürftig und tolerant, als daß er zu jeglicher fremdländischer Kunstleistung voreingenommen eine oppositionelle Stellung einnehmen würde; daher das allzu laue Vorgehen und die namentlich von der breiten Menge geäußerte, allzu geringe hemmende Kraft gegenüber

---

[1]) Siehe Neue Musik-Zeitung 1908, No. 11.

der Einfuhr fremdländischer und insbesondere solcher Kunsterzeugnisse, die wie die italienischen unter dem geistigen Niveau dessen stehen, was der Deutsche zu produzieren imstande ist. Das gab seinerzeit, als Mascagni der Einbruch in Deutschland geglückt war, nicht nur zugleich das Signal für alle übrigen italienischen Veristen, sondern auch für fast alle anderen kunsttreibenden romanischen und slawischen Völkerschaften zu einer förmlichen Invasion auf das deutsche Gebiet, das nun der Sammelplatz für Kunstschöpfungen jeglicher Nation geworden ist. Wenn dem allem ein bestimmtes System zugrunde läge, wenn vor allem nur wirklich hervorragende Leistungen anderssprachiger Völker zur Aufnahme kämen, an denen es etwas zu lernen, zum mindesten aber etwas Achtbares zu sehen gäbe, so wäre das nicht nur in hohem Maße erwünscht, sondern es würde ein solches Vorgehen, das alle wahrhafte Kunst auf deutschem Gebiete zentralisierte, diesem Staate auch äußerlich eine mächtige, unerschütterliche und dominierende Stellung, eine musikalische Hegemonie in der vollsten Bedeutung des Wortes verleihen.

Ein Vorgehen, wie es jedoch heute allerorten Brauch wurde, ist nicht nur zu mißbilligen, sondern zieht auch Folgeerscheinungen nach sich, die sich schädigend der Ausbreitung der deutschen Kunst auf ihrem Heimatsboden entgegenstellen. Schon allein in der Hinsicht auf die bei uns eingebürgerte Sitte, nur Werke erstklassiger, anerkannter deutscher Komponisten aufzuführen, spricht in dem schon anfangs zitierten Aufsatze Dr. Scherber zu Reger, daß „er [Reger] vergißt, daß es so viele Komponisten gibt, die vergebens in den Vorzimmern der großen Dirigenten antichambrieren, hoffend und harrend, er vergißt, wieviel Stolz, wieviel Talent, wieviel Freude da vernichtet wird, wie viel Kunst da verloren geht, er vergißt, daß bei diesen Namenlosen der kleinste Fehler zu einem vernichtenden Ungeheuer wird, während die Kompositionen namhafter Komponisten kaum fertig schon angenommen werden, weil sie auf den Konzertprogrammen aller halbwegs bedeutenden Vereinigungen einfach erscheinen müssen, er vergißt, daß es da eine künstlerisch-soziale Frage zu lösen gibt, die gleich einer brennenden Wunde offen ist". Und hier handelt es sich doch um Werke deutscher Künstler. Wie beschämend ist es daher, wenn wir hören, daß es sich in mehr als einem Drittel der Fälle begibt, daß Schöpfungen der ebengenannten, gegenwärtig noch namenlosen Künstlergattung zugunsten fremdländischer Erzeugnisse zurückgewiesen werden, die oft kaum reif für Schülerarbeiten, geschweige denn erst befugt sind, den Künstler in seinem eigenen Lande zu verdrängen.

Bevor wir demnach nicht die Werke unserer deutschen Komponisten (und unter diesen nicht nur jene mit erbersessenem, klingendem Namen) genügend oft aufgeführt erhalten haben, mögen daher bloß in äußerst

seltenen Ausnahmefällen fremdsprachige Künstler bei uns zu Worte kommen, und zwar nur dann, wenn der Erfolg ihrer Kunstleistungen nicht etwa wie bei Puccini's „Tosca“ oder „Madame Butterfly“ für einen Abend, sondern für die Dauer garantiert erscheint.

Ganz anders würden sich die Verhältnisse gestalten, wenn nicht Deutschland, sondern einer anderen Nation, wie beispielsweise im 17. und 18. Jahrhundert Italien, auf dem Gebiete der Oper das musikalische Zepter gebühren würde. Wenn wir unter solchen Umständen eine Künstlergeneration heranzuziehen hätten, so wäre ein Hinhorchen auf individuelle, den unseren überlegene, fremde Kunstmittel und damit die Aufführung solcher Werke, die erzieherisch wirken könnten, sogar geboten. Wie ernst es seinerzeit beispielsweise Mozart in dieser Hinsicht genommen hat, wird jedem aus den Annalen unserer Musikgeschichte geläufig sein. Als dieser Meister für seine ersten Opernschöpfungen kein deutsches Vorbild fand, auf dessen Grundlage er sein sonniges, den höchsten künstlerischen Zielen zustrebendes Talent entfalten konnte, ging er selbst, um zu lernen, nach Italien, schuf im Geiste dieser Nation seine Erstlingsbühnenwerke, um endlich, zu seiner wahren Natur zurückgekehrt, uns seinen „Figaro“, die „Zauberflöte“ und den „Don Juan“ zu schenken. Dies ist jedoch nur ein einziges Beispiel von den hunderten, die hier angeführt zu werden verdienten; alle aber gipfeln in der ganz einfachen Sentenz, daß man bloß dort etwas für sich holen möge, wo es tatsächlich etwas zu holen gibt.

Da aber nun Deutschland gegenwärtig derart künstlerisch gefestigt ist, daß es in Dingen der Kunst seine eigene, von jedem fremden Einflusse unberührte Schule halten kann, so erscheint jedes Hineintragen fremder Kunstelemente in diese nicht nur überflüssig, sondern auch schädigend. Auf diesen Punkt sollten alle deutschen Künstler und Fachzeitschriften ihre Aufmerksamkeit konzentrieren, nicht aber, wie es leider jetzt der Brauch wird, sich in Prinzipienfragen einlassen, die bloß zu kleinlichen Haarspaltereien, zu gegenseitigem Haß und zu Uneinigkeiten führen.

Schließlich seien im Hinblick auf den Zweck dieses Aufsatzes noch ein paar Worte von unserem ersten deutschen Sonatenkomponisten Johann Kuhnau (1660—1722) angefügt, der in der Vorrede zu seinen „Frische Klavierfrüchte oder sieben Sonaten“ von 1696 dagegen eifert, das Fremde immer höher als das Einheimische zu schätzen, da man doch auch in Deutschland fast so gute musikalische Früchte finden dürfte als diejenigen, die in dem welschen Klima wachsen, „zu geschweigen, daß die Natur unsere Felder mit vielen Früchten gesegnet hat, woran die Ausländer einen Mangel leiden“.[1])

---

[1]) Siehe Weitzmann: Geschichte des Klavierspieles, 1879, S. 54.



WAS KÖNNEN UNS EXOTISCHE MELODIEEN LEHREN?

von Georg Capellen-München

„Die vergleichende Musikwissenschaft ist von höchster Bedeutung für die psychologische Lehre von den Tonempfindungen. Erst durch Vergleichung der Art und Weise, wie die verschiedenen Völker der Erde musikalisch empfinden, wird man zu einer grundlegenden allgemeingültigen Aufstellung der fundamentalen Elemente des Musikempfindens gelangen können." [1]) Diese allgemeine Grundlage ist durch die Forschungen von R. G. Kiesewetter, C. Stumpf, L. Riemann und neuerdings der Herren O. Abraham und E. M. v. Hornbostel in der Diatonik bereits gefunden, mag diese nun 7stufig oder 5stufig (pentatonisch) auftreten. Ferner ist bei vielen exotischen Völkern (Chinesen und Japanern, Indern, Siamesen, Ozeaniern usw.) ein mehr oder weniger ausgeprägtes Gefühl für Tonalität konstatiert, indem ein Ton als Zentralton (Tonika) hervortritt und die Melodie wie bei uns nach der Dominante (auch Subdominante) transponiert wird. Sodann kommen im Nacheinander der Töne u. a. Terzen und Sexten, also eigentliche harmonische Intervalle vor. Auch eine Art von Temperatur ist z. B. bei den Indern und Japanern festzustellen.

Haben also die so musizierenden Völker nicht wirklich „Harmonie", „so daß ihre Melodieen auch für uns verständlich, in unserem Sinne harmonisch gedacht und in unserem Sinne harmonisierbar sind?" Polak bejaht diese Fragen und will erst dadurch den hohen Wert der wissenschaftlichen Arbeiten von Abraham und Hornbostel (im Folgenden zitiert mit A H) über Japan und Indien (Sammelbände der Internat. Musik-Ges., Januar-Märzheft 1903 bzw. April-Juniheft 1904), sowie über die Türkei (Zeitschr. für Ethnologie 1904, Heft 2) in volles Licht setzen. Zunächst steht fest, daß wir den Begriff „Harmonie" nicht im griechischen (aristotelischen) Sinne von musikalisch anmutendem Tonfall, also von Melodie, oder im Sinne von „horizontaler Harmonie" (Polak) gebrauchen können. „Harmonie" setzt vielmehr ein vertikales Zusammenklingen mit Wahrnehmung und Verwendung der Terzen als konsonanter Intervalle und mit fortlaufender geordneter Klangfolge voraus, gegründet auf Dreiklänge und deren natürliche Beziehungen. Davon finden wir aber bei exotischen Völkern, abgesehen von wenigen Ausnahmen, nichts. Ja, die ganze Art

---

[1]) A. J. Polak: „Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodieen". Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905.

ihres Musizierens spricht durchaus gegen das von Polak behauptete latente Harmoniebewußtsein. Als Gegengründe führe ich an: 1. Fortwährendes Mitgehen unisono oder in Oktaven, auch in Quinten oder Quarten, aber nicht in Terzen oder Sexten, 2. Orgelpunktsmusik mit unabhängigem Melodieenverlauf, 3. „Heterophonie", d. h. eine die Melodie umrankende, häufig scharf dissonierende Verzierungsmusik, 4. bloß gelegentliche, zur Verstärkung hinzugefügte Zusammenklänge, die sogar kleine Sekunden sein können (japanische Kotomusik), 5. häufiges Vorkommen neutraler, d. h. auf der Grenze zwischen Dur und Moll stehender Terzen; 6. den Indern gelten die Tonleitern c des e f g as h c und c d es fis g as h c als einfachste und elementarste Form, die auch allen Anfängerstücken zugrunde liegt (AH, Indien S. 385).

Daß horizontale Harmonie nicht ohne weiteres der vertikalen Harmonie gleichzustellen ist, beweist die Tatsache, daß wir z. B. den Mollklang in der Tonfolge e c a von oben nach unten, im Zusammenklang dagegen stets von unten nach oben hören. Ferner ist die kleine Sekunde im Nacheinander ganz unauffällig, im Miteinander aber scharfe Dissonanz. Besäßen die Orientalen latentes Harmoniegefühl, so müßte sich dieses sofort mit natürlichen europäischen Harmonieen befreunden. Wie stimmt aber damit die Wahrnehmung von A H, daß ein Japaner, dem ein japanisches Repertoirestück in allen möglichen Begleitungsformen (in Quarten-, Quinten-, Terzen- und Sextenparallelen, ferner in europäischem Dur und Moll) vorgespielt wurde, das Spiel immer schön fand, wenn er nur die Melodie deutlich heraushörte? (S. ferner L. Riemanns Beobachtung an dem auf einer deutschen Ziehharmonika musizierenden Inder, „Tonreihen" bei Baedeker, Essen, S. 37.)

Wenn man den hohen Stand der Musiktheorie bei den alten Chinesen, Indern und Arabern erwägt, sollte da nicht die Ansicht die richtige sein, daß die Orientalen absichtlich sich gegen die vertikale Harmonie erklärt haben? Dafür sprechen folgende Gründe: 1. Die exotischen und alten griechischen Tonleitern sind nach der pythagoreischen Quintenstimmung gefunden, die sich zunächst auf die Pentatonik beschränkt zu haben scheint. Nun steht aber die pythagoreische Durterz gegen die natürlich-reine Terz so hoch, daß sie als Dissonanz empfunden, daher als Zusammenklang abgelehnt werden konnte. 2. Die reich entwickelte exotische Verzierungs- und Glissandotechnik war der Harmonie feindlich. 3. Bei dem äußerst abwechselungsreichen Rhythmus und dem Fehlen jeglicher Taktgliederung war ein geordnetes fortlaufendes Zusammenmusizieren ganz unmöglich, und sehr richtig bemerken AH (Indien S. 394): „Die Vertikale in der Partitur ist der Feind des Horizontalen."

Kennt[1]) Polak die Sammlung „Japanese dramatic music", nach der

[1]) Der Artikel Capellens ist vor Polak's Tode geschrieben. Red.

Spielweise japanischer Berufsmusiker arrangiert von S. Kitamura, publiziert von Kyoyeki in Tokio? Beim Durchspielen dieser Stücke sieht man so recht, wie verschieden in puncto Harmonie die Orientalen von uns sind. Auch das von Polak zitierte japanische Beispiel S. 100 und No. 27 der indischen Proben mit dem fortlaufenden, widerhaarigen Orgelpunkt g hätte den Verfasser überzeugen sollen, wie wenig exotische Melodieen in unserem Sinne harmonisch gedacht sind.

Polak meint, er würde auch für die exotischen Völker verständliche Musik bieten, wenn er die ihm vorliegenden einstimmigen Melodieen nach ihrem horizontalen Gehalte vertikal harmonisierte, „indem er den cantus firmus so auf sich einwirken ließ, daß die diesem zugrunde liegende Harmonie sich ihm selber offenbarte“ (S. 64). Seine absichtlich primitiv gehaltenen Begleitungen bezwecken nichts weiter, als die „exotischen Bourdoneffekte in geeigneter Weise beizufügen, so daß keine allzu schroffen Dissonanzen gehört werden, nicht so schroff, als wohl hier und da bei den indischen Orgelpunkten selber“ (S. 15). Das sind schon Konzessionen an europäisches Musikgefühl. Aber weiter! Die Ostasiaten verschmähen den Leitton (die große Septime), und dieser fehlt daher regelmäßig in japanischen Melodieen. Will man also wirklich exotisch schreiben, so darf man den Leitton auch in der Harmonie nicht anbringen, wie das Polak S. 64—71 überall tut, ohne die exotische Berechtigung hierzu nachzuweisen. Über das malabarische Kinderlied (No. 7) sagt Polak S. 20: „Die zwei h im ersten Takt stehen im Original als b, sie werden zweifellos zu tief eingesetzt und als h intentioniert sein“ (?). (Daß in No. 20 bei AH nicht b es, sondern as es vorgezeichnet ist, scheint Polak lediglich übersehen zu haben.) Polak scheut sich auch nicht, unter Umständen die originale Rhythmik anzutasten (s. No. 7 und No. 15, die zu einem regelrechten Walzer gestaltet wird). Man sieht also, wie wenig Polak das europäische und persönliche Moment auszuscheiden vermag, wie sehr seine Harmonisierung trotz ihrer Primitivität noch der exotischen Eigenart fernsteht. — Sind also hiernach Polaks Bestrebungen verfehlt, so muß doch seinem Buche in zweifacher Weise ein hoher Wert zuerkannt werden, einmal, weil er das Vorurteil gegen exotische Musik, dem man leider in Europa noch immer begegnet, gründlich zerstört, da die melodischen und rhythmischen Qualitäten insbesondere der indischen und japanischen Musik sehr oft wirklich hochbedeutend sind, so daß sie unsere Musik neu befruchten können; sodann weil er gegen den falschen Tonika- und Dominantenbegriff von AH Front macht. Es ist offenbar (selbst nach den indischen Quellen) ganz verfehlt, unter „Tonika“ ganz allgemein den melodischen Schwerpunkt, d. h. denjenigen Ton einer Melodie zu verstehen, der durch Frequenz, Dauer, Akzent und Position ausgezeichnet ist, unter „Dominante“ aber diejenigen Töne,

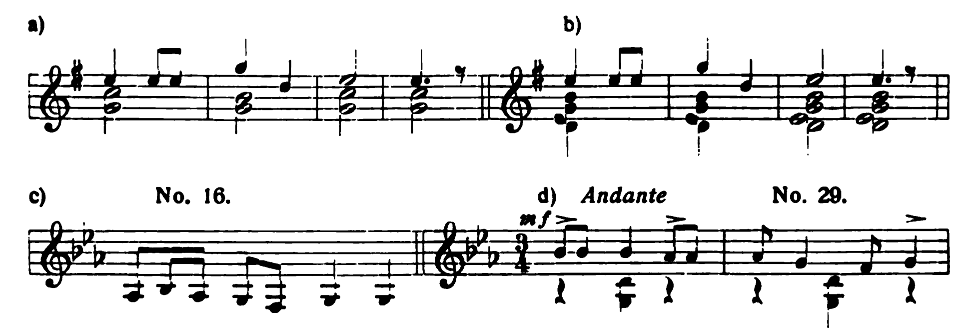
denen neben der Tonika ein besonderes melodisches Übergewicht zukommt (AH 383). Danach brauchten Tonika und Dominante nicht im Quinten- oder Quartenverhältnis zu stehen, sondern auch die Terz könnte Dominante sein — eine Zumutung, die Polak mit Recht zurückweist.

Es bleibt noch zu erörtern, ob die Ansicht von AH richtig ist, daß Harmonisierungsversuche exotischer Melodieen radikal abzulehnen sind. Das steht fest: phonographisch getreue Nachahmungen exotischer Musik sind in Europa unmöglich; weiter sind Bearbeitungen im Stile Polaks viel zu europäisch, um als charakteristisch exotische Musik gelten zu können. Bleibt also nur ein Kompromiß, ein Mischstil übrig, der weder europäisch noch exotisch ist, der die exotischen Eigentümlichkeiten zwar möglichst berücksichtigt, aber ohne die europäische Grundlage zu verlassen. Besonderheiten der exotischen Musik, die mit Erfolg auch für unsere Ausdrucksmusik nutzbar zu machen wären, auch wo es sich nicht um exotisches Milieu handelt, sind: Unisono-, Orgelpunkts- und Verzierungsmusik, Arpeggio-, Glissando- und Pedaleffekte mit scharfen Dissonanzen, monotone und stereotype Formeln, exotischer Rhythmus, Periodenbau und Phrasierung, vor allem aber die Mannigfaltigkeit der exotischen Tonleitern (vgl. AH Indien S. 380—401, 352, Japanische Kotostimmungen, auch bei Polak S. 59 abgedruckt, Beiträge zur Kenntnis der japanischen Musik von R. Dittrich 1895, L. Riemann, „Tonreihen", S. 48, 77—80, 102, 120—130). Daß nun in dieser Verschmelzung der Stilformen nicht etwa eine Gelehrtenmusik, sondern eine wahre neue Kunst, die vielleicht als exotische Romantik zu bezeichnen wäre, bevorsteht, wird von keinem Geringeren als Saint-Saëns bezeugt:
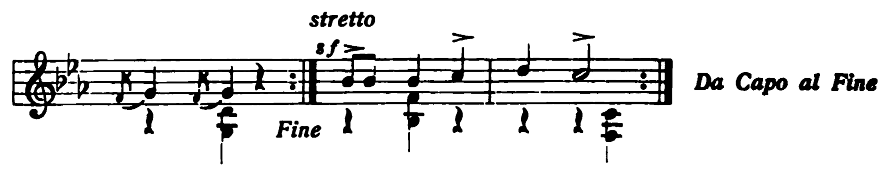
„Die Musik ist augenblicklich an der Grenze ihrer jetzigen Entwickelungsphase angelangt, die Tonalität, die die moderne Harmonie erzeugt hat, ringt mit dem Tode. Um die Ausschließlichkeit der beiden Dur- und Mollgeschlechter ist es geschehen. Die alten Tonarten kehren auf den Schauplatz zurück, und in ihrem Gefolge werden die Tonarten des Orients, deren Mannigfaltigkeit eine ungeheure ist, ihren Einzug in die Kunst halten. Alles das wird der erschöpften Melodie neue Elemente zuführen, sie wird in eine neue, nicht wenig ergiebige Ära treten; auch die Harmonie wird sich danach richten, und der kaum ausgebeutete Rhythmus wird sich entwickeln."

Daß wir exotische Musik nicht nach unseren geläufigen Tonartbegriffen bearbeiten und schaffen können, hat bereits Helmholtz erkannt. Ich muß gestehen, daß AH trotz ihres schiefen Tonika- und Dominantenbegriffes der Exotik viel näher stehen als Polak, der die sogen. Kirchenskalen lediglich als akzidentelle Oktavenausschnitte aus der normalen C-dur-Leiter, als Tonreihen, nicht als selbständige Tonarten erklärt und einen Vollschluß mit der kleinen Septime, kleinen Sekunde und großen Sexte nicht anerkennt. Seine eigene richtige Definition des a-moll-Klanges als

A- + C-Klang und des gebräuchlichen a-moll als A- + C-dur hätte ihn zu der Folgerung führen sollen, daß der Dominantschluß mit g-a (g als Dominante von C-dur, nicht als umgangene Dominantterz von A-dur) möglich ist, derart jedoch, daß a Haupttonika und nicht bloß angeklebte Sexte des C-dur-Dreiklangs ist. Man muß AH völlig beistimmen, wenn sie S. 384 (Indien) sagen: „Stücke, denen diese Leitern zugrunde liegen, sind auch musikalisch-psychologisch durch verschiedene ‚Tonalität‘ ausgezeichnet; weshalb man sie auch, nicht mit Unrecht, verschiedenen ‚Tonarten‘ untergeordnet hat. Unsere harmonische Musik hat allerdings [leider!] das Gefühl für diese Art Tonalität zerstört; es tritt aber deutlich zutage in alten (z. B. litauischen) Volksliedern und Kirchengesängen und in der japanischen Musik." Ich behaupte: solange man in den zum Teil verkehrten und engherzigen europäischen Tonartanschauungen befangen ist, solange man nicht das wahre Wesen des Mollklanges und der Molltonalität voll erfaßt hat, ist es ganz unmöglich, zur Exotik die richtige Stellung einzunehmen und die fremden Melodieen richtig zu hören. Zunächst muß man sich von der mittelalterlichen Auffassung und Handhabung der Kirchentonleitern ganz befreien und diese aus dem naturgemäßen Durprinzip heraus harmonisch und tonal neu konstruieren. Einige Belege dazu aus Polaks Buch! Von No. 5 führt Polak nur die vier ersten Takte an, die allerdings in B-dur stehen. Nun ist aber nach dem Schluß der Melodie (fortwährend wiederholtem d) D unzweifelhaft als Haupttonika anzunehmen, B als Nebentonika, also Phrygisch. Ein Schluß mit d als Terz, wie ihn Polak auch sonst häufig anbringt, ist dagegen ganz und gar nicht exotisch. Vielmehr schließen bei allen Völkern, bei denen vertikales Harmoniegefühl noch nicht zum Durchbruch gekommen ist, die Melodieen stets auf der Prim oder Quint der Haupt- oder Nebentonika, Haupt- oder Nebendominante (selten der Subdominante). Dahin gehört auch in Durtonarten, z. B. F-dur, der Schluß auf der „Sexte" d (F a c d = D F a c mit D und F als Grundtönen, F als Haupt- und D als Nebentonika, während in D-äolisch D Haupt- und F Nebentonika sein würde).







So wie bei a) beendet Polak S. 65 ein chinesisches Lied und sieht sich gezwungen, einen G-dur-Klang mit Terz oben hinzuzufügen. (?) Viel exotischer wäre der Schluß wie bei b) mit dem Doppelklange E G h d, so daß das Ganze in E-Äolisch stände.

No. 4 hat Polak in G-dur harmonisiert. Der Schlußteil, den Polak nicht anführt, endet auf e, das eher als Tonika, denn als Quinte gehört wird. Die Modulationsordnung ist: H-phrygisch (mit Nebentonika G und mit der harmonischen Dominante fis a c e), Fis-phrygisch, H-phrygisch mit Ausweichung nach der Nebentonika G; dann E-dorisch, E-phrygisch. Diese Nummer ist zugleich ein Beispiel für den kunstvollen Bau der indischen Melodieen. In Phrygisch stehen auch die komischen Gesänge No. 22 (E-Skala) und No. 29 (G-Skala), wie AH richtig annehmen. Es ist eine einseitige Ansicht von Polak, wenn er meint, es würde kaum möglich sein, in No. 29 G-phrygisch durchzuführen, und noch dazu als „Comic song". Offenbar hat sich Polak von den mittelalterlichen phrygischen Reminiszenzen noch nicht befreit. Ich finde, daß in der phrygischen Harmonisierung oben bei d) in Tonalität und Rhythmus die exotische Komik (eine Art Beckmesser-Humor) viel charakteristischer zum Ausdruck kommt, als im europäischen Es-dur mit Dominantseptimenakkord, dem Schluß-g als Terz und der rein europäischen Akzentuierung. Das G ist Haupttonika mit Vollschlußwirkung, die Nebentonika Es moduliert ganz natürlich nach der Dominante B. No. 16 mit der stereotypen Schlußformel c) — s. o. Notenbeispiel — steht ebenfalls in G-phrygisch mit Ausweichungen nach B-dur als Nebendominante und nach As-dur als Nebensubdominante, wie AH mit Recht bemerken. No. 6 steht in E-dorisch mit Ausweichungen nach E-phrygisch, No. 7 (Kinderlied) in D-äolisch (mit F als Nebentonika) oder G-dorisch (desgl.), das schließende d ist also Tonika oder Quinte. Ganz merkwürdig ist No. 27: F-moll, im Schlußteil modulierend nach B-dorisch (der Effekt des Schlusses ist ähnlich, wie wenn man auf dem Klavier den Akkord B es des^1 f^1 b^1 angibt).

Der aus der Verschmelzung von Okzident und Orient möglicherweise hervorgehende neue Kunststil wird anstatt primitiv eher kompliziert erscheinen, nicht nur in Harmonie und Tonalität, sondern auch im Rhythmus. Da wir Deutschen uns immer sehr gut in die Eigenart fremder Völker haben hineinversetzen können, sind wir vielleicht am ehesten zu dieser Epoche der exotischen Romantik berufen. Es würde dann eine Art Weltmusik herauskommen, die auch den mehr und mehr unter europäischen Einfluß geratenden Orientalen verständlich sein müßte.

ZUR PARTITURENREFORM

Am 1. März 1907 haben in der „Musik" Max Schillings, Felix Weingartner und Georg Capellen erklärt, in Partituren künftig sämtliche Instrumente dem wirklichen Klange nach in der C-Stimmung mit herausgesetzter Tonartvorzeichnung notieren, nur die Oktaven-Transposition für kleine Flöte, Horn, Tenor, Kontrabaß und Kontrafagott unter Beifügung einer 8 beibehalten und sich auf Violin-, Bratschen- und Baßschlüssel beschränken zu wollen. Prinzip: größere Übersichtlichkeit und Anschaulichkeit des Partiturbildes, bedeutend erleichterte Lesbarkeit. In den Orchesterstimmen soll indes aus praktischen Gründen für Klarinette, Baßklarinette und Altoboe die Originalstimmung beibehalten werden.

Gleichzeitig, sowie in seiner Festouvertüre, führte der Herausgeber der ersten Partitur in einheitlicher Violinschlüssel-Aufzeichnung (R. Schumanns „Manfred"-Ouvertüre, Berlin 1905, Verlag Dreililien, 1 Mk.) folgende Oktavzeichen ein, die durch Unterscheidung von 8va hoch und 8_{va} tief jede Verwechslung der Oktavlage ausschließen: (1×) 8; 0; 1 (×8), 2 (×8), 3 (×8); für in Oktaven gehende Stimmen, oft auch für Violoncello und Kontrabaß genügte eine einmalige Notierung unter Vorzeichnung von 0^{8}, $^{0}1$, $^{1}2$, $^{2}3$. Prinzip: Gleiche Notenstellung — gleiche Notenbedeutung. Eindeutigkeit — Einheitsapperzeption. Größtmögliche Anpassung der Oktavlagen an die (wechselnden Bedürfnisse der) Einzelstimmen — größtmögliche Zusammenfaßbarkeit sämtlicher.

Damit bestehen nunmehr drei Notierungsarten für Partituren, und ein Orchesterunisono auf F bietet folgendes Bild:

	Bisherige Partitur	Part. Schillings-Weingartner-Capellen	Einheitspartitur Stephani
Fl. picc.	F	F	F
Cor. ingl.	C	F	F
Clar. in A	As	F	F
Fag.	G	D	F
Cor. in G	B	F	F
Trboni.	D	D	F
Viol.	F	F	F
Viola	E	E	F
C.-Basso	D	D	F
	7fache Notierung, 8facher Wechsel der Notenstellung und Lesart	3fache Notierung, 6facher Wechsel der Notenstellung und Lesart	1fache Notierung, — kein Wechsel der Notenstellung und Lesart
	15	9	1

Es verhalten sich die Schwierigkeiten des Lesens dieser drei Unisoni somit wie 15 : 9 : 1.

Unisono fürs Ohr — Unisono fürs Auge!



BÜCHER

201. J.-G. Prod'homme: Hector Berlioz. Sa vie et ses œuvres. Préface de Mr. Alfred Bruneau. Verlag: Ch. Delagrave, Paris.

Wer Prod'homme aus seinen früheren Arbeiten oder auch aus seinem neuesten Werke, dem Buche über Beethovens Symphonieen, kennt, der weiß ungefähr schon im voraus, was er von diesem „Berlioz" zu erwarten hat. Ungefähr das gerade Gegenteil von dem, was ich selbst mit meiner Berlioz-Monographie[1]) hatte geben wollen. Mir war es darum zu tun gewesen, das zu fassen und darzustellen, was man mit einem philosophischen Ausdruck den „intelligiblen Charakter" des Künstlers und Menschen Berlioz nennen könnte; das Innere, das sich im äußeren Leben des Meisters teils verbirgt, teils offenbart. Dagegen geht Prod'homme gerade auf das aus, was ich mit voller Absicht vernachlässigt hatte: auf eine möglichst detaillierte Schilderung der Einzelheiten der Berlioz'schen Existenz. Meine Aufgabe war vorwiegend synthetisch, er dagegen ist vor allem Analytiker. Hinsichtlich der Methode mußte ich meist die Wege psychologischer Interpretation gehen, während Prod'homme ausschließlich Historiker, ja Chronist bleibt. Das Urteil über Wesen und Bedeutung der Berlioz'schen Kunst erfährt durch Prod'homme weder Berichtigung noch Vertiefung, und auch zur Lösung des Problems, das Berlioz als Mensch darbietet, trägt sein Buch nur insofern etwas bei, als es ein reiches Tatsachenmaterial beibringt, geeignet, die Schlüsse des Psychologen zu bestätigen oder zu korrigieren. In zehn Kapiteln gliedert Prod'homme seine Darstellung des Berlioz'schen Lebenslaufes. Das erste ist den Jugendjahren des Künstlers gewidmet, bis zu dem Zeitpunkt, wo er Schüler des Pariser Konservatoriums wird. Im zweiten folgt die entscheidende Epoche, in der er Shakespeare und Goethe gleichzeitig mit Miß Smithson, seiner späteren Frau, kennen lernt, wo er die „Acht Faustszenen" und „Die Fehmrichter" komponiert und sein erstes Konzert gibt. Dann erleben wir die Entstehung der Phantastischen Symphonie die „Intrigue" mit Camilla Moke, die endliche Erringung des Prix de Rome und den Aufenthalt in Italien. Im vierten Kapitel: Berlioz' Rückkehr nach Paris, seine Heirat und die Werdegeschichte von „Harold in Italien". Das fünfte behandelt die arbeit- und ertragreiche Periode von 1837—1840, in dem das Requiem, „Benvenuto Cellini", „Romeo und Julie" und die Trauer- und Triumphsymphonie geschrieben werden. Um so ärmer sind dafür die folgenden fünf Jahre, die außer der Ouvertüre „Carnaval romain" und der Bearbeitung des Weberschen Freischütz kein einziges musikalisches Werk von größerem Umfang zum Abschluß bringen, dafür aber den Meister zum ersten Male über den Rhein nach Deutschland führen. Das siebente Kapitel füllt den Zeitabschnitt aus, in dem „La Damnation de Faust" und der Anfang der Memoiren, das achte den, in dem „L'Enfance du Christ" und das Tedeum entstehen. Und nun neigt sich des Künstlers Lebenssonne mählich gen Abend. Die letzten Werke werden geschrieben: „Die Trojaner" und „Beatrice und Benedikt". Seine zweite Frau stirbt und läßt den Alternden ganz vereinsamt zurück (Kapitel 9). Es folgt,

[1]) Rudolf Louis: Hector Berlioz. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904.



der letzte Akt der Tragödie: jene schreckliche und langwierige Agonie, in die nur einzelne freudige Ereignisse, wie die Aufführung der Faustlegende in Wien und die letzte Reise nach Rußland, als tröstende Sonnenstrahlen hineinleuchten (Kapitel 10). Von dem elften, „L'Œuvre de Berlioz" überschriebenen Kapitel behandelt der erste Abschnitt auf 22 Seiten den Musiker, der zweite auf 12 Seiten den Schriftsteller: also wirklich „aussi sommairement que possible", wie Prod'homme auf Seite 447 selbst sagt. — Der große, gar nicht zu überschätzende Vorzug der Prod'homme'schen Biographie liegt darin, daß sie zwei Eigenschaften miteinander verbindet, die sich sonst selten zusammenfinden. Mit peinlicher Gewissenhaftigkeit war der Autor erfolgreich bemüht, den denkbar höchsten Grad von Zuverlässigkeit in allem Tatsächlichen zu erreichen. Überall geht er auf die Quellen zurück, und die Fülle von dokumentarischem Stoff, die das Buch enthält, ist ganz erstaunlich. Trotzdem macht es nirgends den Eindruck einer bloßen Materialiensammlung. Vielmehr hat es Prod'homme, der nicht nur ein fleißiger Forscher und Sammler, sondern auch ein gewandter Darsteller und Stilist ist, verstanden, seine Arbeit auch angenehm und fließend lesbar zu machen. So ist es in gleicher Weise nützlich, ja unentbehrlich für den, der irgend ein Datum der Berlioz'schen Lebensgeschichte nachzuschlagen wünscht, wie es den in erfreulicher Weise unterhält und belehrt, der einen abwechslungsreichen Lebensroman als Ganzes an sich vorüberziehen lassen will. Für die wissenschaftlichen Benutzer des Prod'homme'schen Buches sind endlich noch von ganz besonders hohem Werte die bibliographischen Anhänge, die ihm beigegeben sind, und von denen der erste ein vollständiges Verzeichnis der musikalischen Werke des Meisters bringt, der zweite ein ebensolches von seinen literarischen Arbeiten, der dritte einen erschöpfenden Katalog der Berlioz-Literatur, der vierte eine „Iconographie Berliozienne", d. h. eine Übersicht über alles, was an Porträts und Karikaturen von Berlioz, sowie an Kunstblättern, die sich irgendwie auf seine Werke beziehen, und unter denen die dem Meister und seinem Schaffen gewidmeten Gemälde und Lithographieen von Fantin Latour eine besondere Stelle einnehmen, ferner auch was an Porträts von Henriette Smithson veröffentlicht wurde, der fünfte endlich eine Genealogie der Familie Berlioz vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Das einzige, was an diesem Buche — das ich persönlich um so wärmer begrüße, als es eine eigene Arbeit aufs willkommenste und erfreulichste ergänzt — zu vermissen ist, das ist ein alphabetisches Register, dessen kein Buch, das auch Nachschlagezwecken zu dienen hat, entbehren sollte.

Rudolf Louis

202. **Tobias Matthay**: First principles of pianoforte playing. Verlag: Longmans, Green & Co., London 1905.

Die Schrift ist ein Auszug von des Verfassers bedeutendem Werke: „The act of touch", das 1903 erschienen ist und sich inhaltlich völlig mit meinen eigenen Anschauungen deckt. Letzteres Buch ist auf Englisch dasselbe, was mein Werk im Deutschen bedeutet, freilich mit dem Unterschiede, daß es über das Exakt-Mechanische nicht hinauskommt und nichts enthält, was auf unsere musikalisch-künstlerischen Bewegungsformen oder auf den Ausdruck durch Bewegung Bezug hätte. Es ist interessant, zu beobachten, wie Matthay zu den gleichen Resultaten gelangt ist wie ich. Jedenfalls müssen wir ihn in der Entwickelung der Theorie der Klaviertechnik vormerken als den englischen Begründer des Gewichtspieles und der Arm- und Handbalance sowie der Unterarmrollung, die er somit vor mir und Steinhausen festgelegt hat. Inwieweit der Verfasser durch meine Artikel: „Claviristica" (vgl. „Musik", Jahrg. II, Heft 22) beeinflußt ist, bleibe dahingestellt. Gewiß ist, daß er unabhängig von uns die wahre Natur der Spielfunktionen erkannt und begründet hat. „The act of touch" ist das beste Buch über die Klaviertechnik, das ich kenne. Matthay und ich stehen Schulter an Schulter. Er will dasselbe,

was meine „Schule der Technik" (Bd. II der „Natürlichen Klaviertechnik") beweiskräftig gemacht hat. Beide stehen wir auf dem sog. „losen" Standpunkte im Gegensatz zum „fixierten" und „beherrschten" Spiele der „Deppe-Lehre". Alles ist: „Resting weight" und „Added impetus" d. h. ruhendes Gewicht und — Impuls. Damit ist er weit über die „Deppe-Lehre" hinausgegangen und zu dem einzig richtigen Standpunkte der freien Armbalance angelangt. In richtiger Erkenntnis der Grundlagen ging er vor allem vom Instrument und seiner Mechanik aus und vermied so viele Fehler unserer eigenen ersten Studien. Was Matthay hier geleistet, ist mustergiltig und für alle Zeiten vorbildlich zu nennen. Kleine Abweichungen trennen uns nicht, geringe Meinungsverschiedenheiten werden mit der Zeit ausgeglichen werden. So verwerfe ich z. B. die Isolations-Theorie (cf. pag. 72 „Principles" Table) und bin gegen die Beibehaltung einer Teilung des Anschlags in verschiedene Unterarten. Die Sache ist doch ganz einfach. Sind die Funktionen des Armes und der Hand gebrauchsfähig, d. h. bin ich lose und völlig weich und imstande, jedes Gewicht zu balancieren und auszukugeln, so ist alles Andere meinem Willen überlassen. Wozu also dies ewige Unterscheiden und Lehren der kompliziertesten „Anschläge", das nur Verwirrung anrichtet und eher auf die Teilbewegung ablenkt, als daß es auf die Hauptbewegung hinweist. Jede Anschlagsbewegung ist eine einheitliche, unteilbare, alles übrige ist dynamischer Natur und steht jeden Augenblick in meiner Macht. Die „mechanischen" Differenzierungen nützen nicht nur nicht, sondern schaden. Die Klassifikation in Gewichtsanschlag (weight-touch) und in muskuläre Anschlagsformen (muscular-touch) (cfr. pag. 88 Tabelle) ist sehr unglücklich; denn was mehr auf das „Gewicht" oder mehr auf Muskelspannung zurückzuführen, ist gar nicht zu trennen oder gar zu bestimmen. Überdies würden sicher Finger-, Hand- und Unterarmanschläge wiederum „isolatorisch" auftreten, d. h. wieder einzelne Muskelpartieen ausgebildet werden, indessen doch der physiologische Hauptsatz lautet: In der Relation und der Verteilbarkeit der Arbeit auf die Gesamtheit der muskulären Funktionen liegt der höchste Nutzen. Jedes Klassifizieren ist hier vom Übel. Loser Arm, lose Hand, lose Finger, — alles andere ist Wille und Bewegung. Gänzlich fehlt die Oberarm-Rollung. Die „Mechanik" jedoch ist vorzüglich. — In der Hauptsache sind wir gewiß d'accord. Und diese Sache wird wohl allen Angriffen unserer biederen Professoren und braven Schulmeister trotzen und uns selbst wohl überdauern. Jedem Pianisten und Lehrer, der des Englischen mächtig, rate ich, das Hauptwerk sowohl als die vorliegende kleine Schrift gründlichst durchzustudieren.
R. M. Breithaupt

203. **Paul Bruns**: Das Problem der Kontraaltstimme. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde.

Als vor einiger Zeit die ersten Probehefte der neuen Monatsschrift „Die Stimme" durch die Welt flatterten, meinte ein witziger Kollege: „Die Musikwissenschaft spezialisiert sich immer mehr; vermutlich erscheint demnächst ‚Der Bariton, ein Zentralorgan für die Interessen der mittleren Männerstimme'." Diese humoristische Prophezeiung ist inzwischen in etwas anderer Form ernstgemeinte Wahrheit geworden. Paul Bruns bietet uns eine Monographie über die Kontraaltstimme und verheißt drei weitere Schriften über das Baritontenorproblem, das Problem des hohen und tiefen Basses, und das des dramatischen und Koloratur-Soprans. Also Probleme, soweit der Blick reicht, und alle lösbar auf Grund der Lehre vom primären Ton! Der Verfasser hat sich die Abfassung seiner Schrift über das Kontraaltproblem insofern sehr leicht gemacht, als er ganze Seiten aus seiner früher besprochenen „Neuen Gesangmethode" wörtlich wiederabgedruckt und seinem eigentlichen Thema nur spärlichen Raum gewidmet hat; daher kann sich auch die Kritik kurz fassen. Die allgemeinen Grundlagen der „Einregistertheorie" sollen nach Bruns auch dem angeblichen Mangel an leistungsfähigen Altistinnen abhelfen;

das Problematische der heutigen Altstimmen sieht er in der mangelnden Höhe und macht sich anheischig, durch seine Methode jeder tiefen Altstimme mühelos eine bis zur dreigestrichenen Oktave reichende Sopranhöhe anzuerziehen. Dieses glänzende Ergebnis will er mit Hilfe der Komplementär- (Residual-) Luft erzielen (S. 138 ff.), d. h. mit der Luftmenge, die nach vollzogener Expiration in der Lunge zurückbleibt, und deren Verwendung zu Gesangszwecken man bisher für unkünstlerisch, ja für gesundheitsschädlich gehalten hat. Auch bei der Altstimme kommt es ihm vor allem darauf an, das Obertonphänomen zu wecken; aber er spricht auch hier immer nur ganz allgemein von „Partialtönen". Daß jeder Ton eine reichgegliederte Reihe solcher Teiltöne in sich schließt, ignoriert er; wenigstens sagt er nicht, welche Obertöne und wie viele bei einem ideal gebildeten primären Ton erklingen sollen. Eine gut sitzende und edel klingende „Bruststimme" (nach der älteren Terminologie) will Bruns durch einen harmonischen Ausgleich zwischen Brust- und Kopfresonanz erzielen (S. 126 f). Zu bemängeln ist, daß er alle Stimmen nach Art der Romanen unter dem Gesichtspunkt der Bühne betrachtet, während es doch manche an Kraft und Umfang kleinere Stimmen gibt, die vollendet schön singen und doch für die Bühne ungeeignet sind. Bei Bruns aber begegnen wir fast auf jeder Seite dem „bühnenfähigen crescendo" als erstrebenswertem und auch erreichbarem Ziel für j e d e Sängerin. Er glaubt eben felsenfest an die Allmacht seiner Methode und vergißt ganz, daß wie beim Anschlag des Klavierspielers, bei der Bogenführung des Geigers, so auch bei der Tonbildung im Gesang immer ein gewisses Imponderabile bleiben wird, das der eigensten Natur des Sängers entquillt, und das ihm kein Tonbildner beibringen kann. Amalie Joachim und Hermine Spies, die der Verfasser rühmend nennt, waren solche Sängerinnen; aber diese urwüchsigen und kraftvollen Talente wurden geboren und verdankten ihr Können nicht irgend einem artifiziellen Tonbildungssystem, sondern genialer Naturanlage und feiner m u s i k a l i s c h e r Ausbildung. Daß es aber heute an tüchtigen und leistungsfähigen Konzertaltistinnen durchaus mangele (S. 55), ist eine Behauptung des Verfassers, die durch die zahlreichen Bach- und Händel-Aufführungen in Deutschland oft genug widerlegt wird. Und Sätze und Wendungen wie „d o r i s c h e Breite des Bachschen Gesangstils" (S. 55), „was im musikalischen Satz manchmal den Kontrapunkt verblassen läßt, sind Kontraaltstimmen" (S. 57), „hingegen die Männerstimme in hoher Struktur [?], insbesondere also die Tenorstimme, eine geschraubte Stimme bleibt" (S. 133) sollten in einem ernstgemeinten Buch nicht vorkommen.

Ernst Wolff

204. **Meyers Grofses Konversations-Lexikon:** E i n N a c h s c h l a g e w e r k d e s a l l g e m e i n e n W i s s e n s. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. B a n d 17. Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.

Einen gewaltigen Aufwand geistiger Arbeit und dabei verständigster Darstellungskunst zeigt wieder der 17. Band (Rio bis Schönebeck) des „Großen Meyer". Selbst bei knapper Behandlung doch nichts Wesentliches zu übersehen, stets die letzten Ergebnisse der Forschung und die neuesten Geschehnisse zu berücksichtigen und außer sicherm Urteil objektiv zu sein, das versteht der „Große Meyer" aufs beste. Wie sehr den Zeitereignissen Rechnung getragen wird, ersehen wir z. B. aus dem Artikel „Schiedsrichter", der die „internationalen Schiedsgerichte" behandelt, oder die eine ganze Monographie darstellende Artikelreihe über Rußland, in der auch über die jüngsten Ereignisse des Zarenreiches gewissenhaft berichtet wird. Auch die übersichtliche Darstellung des Russisch-Japanischen Krieges mit den Karten der Schlachtfelder von Mukden, Charbin und Liau-Yang darf hier wegen allgemeinen Interesses genannt werden. Sehr zahlreich sind auch literargeschichtliche Beiträge monographischer Natur vertreten, die sich an Namen knüpfen wie Rosegger, Rückert, Hans Sachs, Sardou, Scheffel, Schiller (mit



vier Bildnissen des Dichters), die Brüder Schlegel, oder die unter den Stichwörtern „Roman", „Romantik", „Römische Literatur", „Russische Literatur" eine zusammenfassende Behandlung gefunden haben. Auf das Gebiet der Kunst führen uns die Artikel „Rokoko", „Säule" (mit einer Tafel „Säulenordnung"), „Schauspielkunst". Von den zahlreich aufgenommenen Künstlern seien nur Rodin, Rubens, del Sarto, Schadow, Schaper, Schinkel, Sascha Schneider angeführt. Dem Kunstgewerbe gehören an die Beiträge „Schmuck" und „Schmiedekunst" mit je drei schönen, erheblich erweiterten Tafeln. Technisch interessieren besonders „Rohrposteinrichtungen", „Schnellpressen" (mit vier höchst anschaulichen Tafeln), „Schiffbau", „Schiffhebewerke", „Schokoladenfabrikation", „Säge-" und „Säemaschinen". Wo immer bildliche Darstellung für das besondere Verständnis nötig erscheint, sind nicht nur viele Textabbildungen, sondern auch Tafeln und Karten zu Hilfe genommen worden, die, nicht weniger als 90 an der Zahl, in Zeichnung und Technik vortrefflich, das Buch an sich zu einem kleinen Kunstwerk machen.

Richard Wanderer

MUSIKALIEN

205. **Ludwig van Beethoven:** Elf Wiener Tänze für 7 Streich- und Blas-Instrumente. Herausgegeben von Hugo Riemann. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Vermutung, daß die Tänze, die der verdienstvolle Herausgeber im Archiv der Thomasschule zu Leipzig fand, von Beethoven seien, sprach Riemann schon vor Jahren aus; jetzt ist es ihm gelungen, sie durch mannigfache Nachweise biographischer, philologischer und ästhetischer Art zur Gewißheit zu erheben. Vor allem der Hinweis auf Parallelstellen zwischen diesen Tänzen und Beethovens 12 Menuetten von 1799 ist überzeugend. Schließlich ist die Frage, ob der Fund Beethoven zuzusprechen sei, wohl von hohem musikwissenschaftlichen Interesse, aber doch nicht so wichtig wie die, ob die Tänze ihrem künstlerischen Werte nach des Meisters würdig sind. Diese Frage muß ich meinem Empfinden nach unbedingt bejahen. Ich wüßte außer Schuberts besten Tänzen kein Werk, in dem sich die Lebensfreude der Spätklassik so rein und gewinnend kundtäte. Nachdrücklichst empfehle ich Liebhabern solcher Haus- und Gebrauchsmusik Riemanns Arrangement für Klavier, das vor Jahren bei Beyer & Söhne in Langensalza erschien und unbeachtet blieb. In populären philharmonischen Konzerten würden die Tänze, von guten Solisten ausgeführt, eines großen Erfolges sicher sein.

206. **Ignaz Paderewski:** Sonate pour Piano. op. 21. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Die Sonate zeigt Erfindung und Gedankenfluß, die Themen sind leicht faßlich, weil sie etwas von dem Schmelz der Eingebungen Chopin's mit sich führen. Die formale Technik ist für die Verhältnisse unserer heutigen Komponisten meisterlich, denn man wird ohne große Mühe aus dem Aufbau klug. Die Satztechnik ist für den modernen Konzertflügel, einen nicht zu kleinen Saal und die Arme eines ausdauernden Virtuosen berechnet. Drei Sätze füllen 51 Seiten. Welche grandiosen Einfälle müssen da zu finden sein, um diese Ausdehnung zu rechtfertigen! An Pomp und Wucht gebricht es freilich nicht, alle Register werden gezogen, aber ein Thema, mag es eine Geige oder ein Blasorchester vortragen, bleibt doch immer nur, was es kraft des ihm innewohnenden melodischen und rhythmischen Lebens ist. Paderewski's Einfälle gefallen mir ganz gut, aber seine Sprache ist doch die eines Mimen, der den natürlichen Tonfall nicht ganz mehr findet und immer wie ein Held und Fürst reden will. In der Sonate soll alles pathetisch, groß und bedeutsam sein, und für diesen Stil fehlt mir das Verständnis.

207. **Ignaz Paderewski:** Variations et Fugue sur un thème original. op. 23. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Unbedingt ein sehr ernstes, mannigfach interessierendes Werk. In den zwanzig Variationen steckt viel rhythmischer Witz und manch fein und apart ausgeprobte harmonische Lagerungsform. Aber wer soll das spielen? Die Komponisten scheinen nicht zu ahnen, daß sie mit der Devise: odi profanum volgus . . ., die sich unzweideutig in ihrer Satzweise ausspricht, sich und ihrem Werke das Todesurteil sprechen. Diese übermäßige und einseitige Freude am Material, als welche das Wüsten in harmonischen Werten, das Aufeinanderwerfen fernstehender primärer Klänge zu den kompliziertesten Multiklängen sich zu erkennen gibt, so daß das Aufgliederungsvermögen auch geschultester Hörer versagen muß, kurz diese Freude an raffinierter Tüftelei, dieses schwächliche Akkordesuchen auf der Klaviatur ist so recht das Kennzeichen unserer Kompositionskunst. Paderewski treibt es noch mäßig und hat zunächst durchaus noch etwas zu sagen. Ein Rat, technisch einfach und harmonisch schlicht zu schreiben, wäre diesen Künstlern gegenüber deplaciert. Mögen sie so weiter schreiben, bis keiner mehr dergleichen hören mag. Heute werden freilich noch viele, den modernen Tiefgangsbestrebungen geneigte Musiker und Kunstfreunde an den beiden Werken Paderewski's ihre Freude haben, und mit Recht, denn unter den Kunsterzeugnissen dieser Zeit nehmen sie einen bemerkenswerten Rang ein. Hermann Wetzel

208. **Alte Meister des Klavierspieles.** Herausgegeben von Walter Niemann. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Eine Auslese von 37 Klavierstücken deutscher und fremdländischer alter Meister, geeignet und dazu bestimmt, der Pflege der Renaissance den rechten Weg zu weisen, bietet Walter Niemann in dem gut ausgestatteten, sorgfältig bearbeiteten Bande „Alte Meister des Klavierspieles". Weit davon entfernt, nur dem Gelehrten musikhistorisch interessante Stichproben einer uns fern liegenden Kunstepoche und ihrer Schaffensweise geben zu wollen, wählte der Bearbeiter neben bekannten, bedeutenden Stücken der Großen auch vielerlei Reizvolles beinahe vergessener Musiker und Theoretiker aus, und darauf bedacht, diese Klaviermusik in Notendruck, Phrasierung und Nuancierung, trotz peinlicher Wahrung der Originale, unserer klavierspielenden Welt sozusagen mundgerecht vorzusetzen, weist er die letztere auf die Schönheiten und die Mannigfaltigkeit einer schier unerschöpflichen Literatur hin. Unsere Konzertpianisten finden hier Vortreffliches zur Ausgestaltung ihrer Programme, und der Musikfreund wird mit Freude die teilweise sehr pikanten Kabinettstückchen von Böhm, Kaspar Kerll, Kirnberger, Kuhnau, Marpurg, Nichelmann, Byrd, Daquin, Scarlatti, um einige Namen herauszugreifen, spielen. Die klare Phrasierung, praktische Fingersatzeinzeichnungen, Pedalnotizen erleichtern die Ausführbarkeit der einzelnen Werke. Artur Eccarius-Sieber

209. **Josef Haas:** Sonate c-moll für Orgel. op. 12. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Unseres Wissens ist Haas der erste Schüler Max Regers, der mit Orgelkompositionen an die Öffentlichkeit tritt. Inwieweit die vorliegende, Reger zugeeignete Orgelsonate noch direkt von Reger beeinflußt ist, entzieht sich unserer Beurteilung. Jedenfalls hat sich Haas mit Begeisterung in des Meisters Orgelwerke vertieft und sich dessen Schreibweise in geradezu verblüffender Weise zu eigen gemacht. Ganz regerisch ist die Art der Themenbildung, ferner die Neigung, immer neue kleine Sätze mit neuen Motiven und Trugschlüssen aneinander zu reihen. Fast möchte man sagen, daß die Chromatik und Enharmonik bei Haas womöglich noch größere Feste feiern als bei Reger. Die Furcht vor dem ganz ordinären tonischen Dreiklang scheint ziemlich groß zu sein. Im zweiten Satze — einem übrigens sehr reizvollen Intermezzo — entdecken wir wirklich eine Schlußkadenz nach altem Muster! Betrachten wir diese Sonate als Ganzes, so müssen

wir sie als die talentvolle Arbeit eines Begabten, eines sattelfesten Kontrapunktikers begrüßen, der auch zu gestalten und zu entwickeln weiß. Wer eine solch prächtige Fuge mit einer solch packenden Schlußsteigerung schreiben kann, macht Meister Reger wahrlich alle Ehre. Die Schwierigkeit der Ausführung ist etwa die der regerschen Monologe, in denen indes noch mehr „Bach" enthalten ist, trotz aller Chromatik.

210. **Neue Kompositionen für Orgel.** Verlag: O. Junne, Leipzig.

Die uns in Einzelheften vorliegenden Nummern, die auch in der im gleichen Verlage erschienenen Sammlung „Orgelstücke moderner Meister" (herausgegeben von Joh. Diebold) enthalten sind, sind ihrem musikalischen Werte nach recht verschieden. Für bescheidenere Ansprüche genügen M. Birns Weihnachtsphantasie über „Kommet ihr Hirten" und „Karfreitag und Ostermorgen", ferner die Stücke von R. Lichey. Für Studienzwecke zu empfehlen sind die leicht ausführbaren Kompositionen J. Rheinbergers, vermutlich aus des Meisters Nachlaß stammend. Ein Larghetto von Th. Forchhammer ist sehr geeignet für ernste kirchliche Feiern. Ein wenig im Stile der Jensenschen „Wanderbilder" sind „Legende" und „Klostergesang" von H. Wareing, ansprechend und fein empfunden. Mehr dem italienischen als dem deutschen Geschmack dürfte F. Capocci's Phantasie über den alten gregorianischen Lobgesang „Veni creator" zusagen: die zum Teil süßlichen Harmonieen, sowie die billigen Triolen und Arpeggien auf Akkordtönen passen nicht zu einem solch kernigen cantus firmus (wie anders weiß J. S. Bach denselben c. f. zu behandeln!). Das Allegretto Capocci's läßt sich ganz gut anhören, wenngleich man stets besser tut, den „alten Stil" an der Quelle zu studieren, hier etwa bei D. Scarlatti. Nicht sonderlich zu erwärmen vermögen wir uns für C. Müllerhartungs Orgelphantasie, trotz Herbeiziehung von Bläsern und Unisonochor. Hingegen begrüßen wir in E. Gigout's Interludium ein echt orgelmäßig geschriebenes Stück mit all der Grazie in Rhythmik und Melodik der französischen Schule, in Ph. Wolfrums Präludium über „Lasset uns den Herren preisen" eine schwungvolle und dabei nicht schwer ausführbare Konzertnummer. Der junge Orgelmeister A. Sittard ist mit drei fesselnden Choralstudien vertreten, unter denen in erster Linie die fünfstimmige Choralfuge über „Wenn wir in höchsten Nöten sein" wegen ihres vollendeten Satzes interessiert. Max Reger hat eine kostbare Fuge mit Präludium (gis-moll) beigetragen. Neben dieser sind die beiden Choralphantasieen von R. Bartmuß über „Christ ist erstanden" und „Jesu meine Freude" als die besten Kompositionen dieser Gruppe zu bezeichnen. Namentlich die zweite, die nach einer kurzen Einleitung mehrere schöne Durchführungen und eine Fuge zum Choral bringt, zeigt einen Zug ins Große und ist ausgezeichnet durch vortrefflichen Kontrapunkt.

211. **Charles Chaix:** Six Chorals Figurés pour Orgue. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Ein vielversprechendes Opus 1! Ist auch die Fuge über dem Cantus firmus „Allein Gott in der Höh" hie und da noch eckig, so sind die einfachen Figurationen „O Traurigkeit" und „Ich folge Dir nach Golgatha" vollendete Stimmungsbilder von großer Tiefe, das Trio mit der reich „diminuierten" Weise „O du Liebe meiner Liebe" geradezu ein Meisterstück, und aus Nr. 4: „O Welt, sieh hier dein Leben" („O Welt, ich muß dich lassen") und Nr. 6: „Was Gott tut" spricht eine gründliche Kenntnis Bachscher Orgelkunst. Möchte der begabte Schüler Barblans diesem Hefte, das Konzertspielern willkommene Bereicherungen ihrer Programme bietet, bald weitere folgen lassen.

Dr. Ernst Schnorr v. Carolsfeld

212. **Gustav Bumcke:** Fünf Gedichte von Hans Bethge. op. 18. — Zwei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 21. Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Tempelhof-Berlin.

Diese Lieder weisen eine gewisse Großzügigkeit auf; sie haben orchestrale Färbung

und sind modulatorisch interessant. Doch bewegt sich die Modulation mit zu leichten Flügeln; die Melodie wird von der flüssigen Harmonik zu sehr getragen, anstatt dieser zur Basis zu dienen, wie es der Fall sein soll. Was aber aus diesem eigensten Geiste des ernst zu nehmenden Komponisten geboren ist, ist, wenn es klar und organisch zum Ausdruck gelangt wie im schönen Liede „Morgen auf Sylt", bedeutender als die jüngeren beiden Produkte, die zwar lyrischer und liedmäßiger, aber auch konventioneller sind.

Arno Nadel

213. **Otto von Tideböhl**: Suite für Violine und Klavier. op. 9. — Konzert für Violine. op. 10. (Ausgabe mit Klavier). Verlag: H. Schröder Nachf., Berlin.

Beide übrigens keineswegs schwierigen Werke sind durchaus violingemäß geschrieben und zeichnen sich durch knappe und gedrungene Form, sowie durch reizvolle melodische Einfälle aus. Es ist bessere Unterhaltungsmusik, die der gewandt und flüssig schreibende Komponist bietet. Die Suite hat eine flotte, auch für den Vortrag geeignete Gavotte; das stark archaistisch gefärbte Präludium und das Largo (in russischer Weise) enthalten manchen feinen Zug; dagegen fällt der gar zu kurze Schlußsatz etwas ab. — Ob das Violinkonzert sich zum öffentlichen Konzertvortrag eignet, kann ich ohne Kenntnis der Partitur nicht sagen; ich glaube es nicht, möchte aber das Werk, das statt des langsamen Satzes ein anmutiges Intermezzo hat, für den Unterricht und zum Vortrag bei Schülerprüfungen empfehlen. Der erste, manche Ähnlichkeit mit Bruchs g-moll und Wieniawski's d-moll Konzert aufweisende Satz ist an innerem Gehalt dem Intermezzo und der Schlußtarantelle bedeutend überlegen: seine beiden Themen sind vornehm gehalten, das nicht überwuchernde Passagenwerk ist elegant.

214. **Hans Fährmann**: Trio H-dur für Klavier, Violine und Violoncell. op. 37. Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Ein gediegenes Werk, mit dem eingehender sich zu beschäftigen entschieden lohnt. Von den vier Sätzen dürfte Scherzo-Caprice am originellsten sein. Die Erfindung des Komponisten ist durchweg nobel, die Verarbeitung der Themen nicht bloß geschickt, sondern auch geistvoll. Das besonders in dem Klavierpart nicht leichte Werk sei auch zur öffentlichen Aufführung empfohlen.

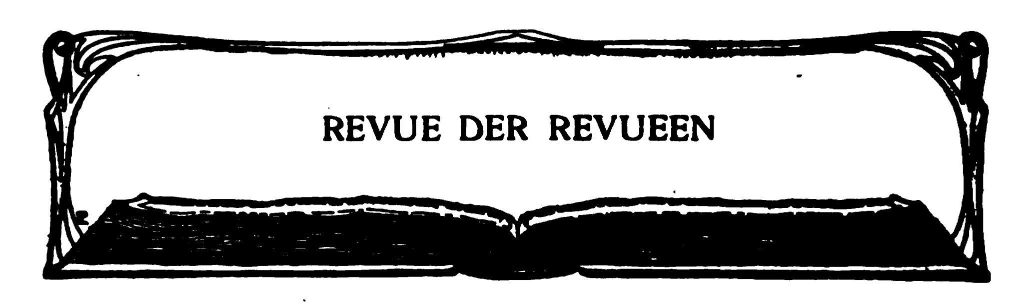
215. **Goby Eberhardt**: Mein System des Übens für Violine und Klavier auf psychophysiologischer Grundlage. Verlag: Gerhard Kühtmann, Dresden.

Der bekannte Geigenpädagoge tritt in dieser sehr lesenswerten, mit einer großen Anzahl von Übungen versehenen Schrift für stumme Griffe auf der Violine zur Erlangung größter Technik ein. „Üben heißt lernen," sagt er, „ist somit Arbeit des Geistes und durchaus kein rein mechanischer Vorgang. Angeregt durch Paganini's stummes Spiel kam mir die Idee, technische Schwierigkeiten nicht mehr durch hundertfache sinnlose Wiederholungen, sondern durch Fixieren in Verbindung mit einer innerlich vorgestellten Bewegung zu überwinden." Er unterscheidet dabei drei charakteristische Bewegungen der Finger: 1. Klopfbewegung, 2. Gleitbewegung, an die sich Studien zur Beweglichkeit des Daumens anschließen, und 3. Seitenbewegung (Doppelgriff- und Akkordstellung). Auch für Klavierspieler lassen sich diese Übungen vorteilhaft verwenden. So wichtig diese Schrift auch ist, kann ich doch nicht unerwähnt lassen, daß der Nutzen stummer Übungen schon früher vielfach gewürdigt worden ist.

216. **Arthur Hartmann**: Ungarische Kadenz zu F. W. Ernsts op. 22. — Kadenz zum ersten Violinkonzert von N. Paganini. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Zwei sehr wirkungsvolle, auch nicht zu sehr ausgesponnene Kadenzen des bekannten Violinvirtuosen, die sicherlich auch von anderen Geigern zum öffentlichen Vortrag gern benutzt werden dürften.

Wilhelm Altmann



REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Tagesblättern und Zeitschriften für Kunst, Literatur und Politik

DIE POST (Berlin) v. 22. März u. v. 9. April 1908. — Cyriak Fischer sagt in dem Aufsatz „Passionsmusik" nach begeisterten Worten über Bachs Passionsmusiken: „Als ein Erzeugnis und einen Ruhm des deutschen Geistes werden Bachs Passionsmusiken mit Recht bezeichnet, und ebenso werden sie mit Recht als Schöpfung und Ausdruck des protestantischen Geistes angesehen. Um so billiger aber ist es, sich dankbar daran zu erinnern, daß auch der katholischen Kirche ihr Anteil an diesen mächtigen Werken gebührt. Sie ist es gewesen, die die Grundlagen geschaffen hat, auf denen dann Bach seinen Bau errichten konnte." Es folgt ein kurzer Überblick über die Entwicklung des Stils der Passionsmusik. — Georg Richard Kruse untersucht „Otto Nicolais Beziehungen zum Berliner Hofe". Nicolais „ganze musikalische Laufbahn, ja sein ganzer Lebenslauf steht", wie hier nachgewiesen wird, „im innigsten Zusammenhange mit seinen Beziehungen zu Preußens Königen."

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin), Sonntagsbeilagen vom 17. und 24. Mai 1908. — Dr. Martin Jacobi schreibt in dem Aufsatz: „Aus dem Berliner Musikleben in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts" eine Geschichte der Musikpflege in Berlin von ca. 1820 an.

HAMBURGER FREMDENBLATT vom 5. Juli 1908. — Paul Bröcker bespricht in dem Aufsatz „Die Musik des Volkes" den Volksliedergesang, das Harmonikaspiel usw. und den Einfluß dieser Musik auf das Zusammenleben der Angehörigen der ärmeren Volksklassen. Auch handelt der Aufsatz von der Straßen- und Hofmusik in den großen Städten, besonders in Hamburg.

HANNOVERSCHER COURIER vom 27. Mai 1908. — Staatsanwalt Kurt Heinzmann untersucht in dem Aufsatz „Theateragenten" vom juristischen Standpunkt aus die Tätigkeit der Theateragenten, deren Beseitigung er für unmöglich hält. „Entschieden berechtigt" nennt der Verfasser nur „die Bestrebungen ..., die die Abzüge des Zwischenhändlers [des Agenten] ... auf ein vernünftiges Maß zu beschränken suchen". „Denkbar ist allerdings die Vermittlung durch Vertrauensmänner auf genossenschaftlicher Grundlage. Vielleicht verspräche es auch Erfolg, wenn die beiden großen Interessengemeinschaften des Theaters, der ‚Bühnenverein' (Direktoren und Intendanten) und die ‚Bühnengenossenschaft' (Bühnenmitglieder) selbst die Organisation von Agenturen versuchen würden." Auch für den Verkehr der Bühnenschriftsteller und der Komponisten mit den Theaterleitern hält Heinzmann die Tätigkeit von Agenten für „notwendig und fast unentbehrlich".

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN vom 15. Mai 1908. — Walter Niemann teilt „Gedanken zum Leipziger Bachfest" mit, die das Verschwinden von Leipziger Gebäuden, die an Bach erinnerten, den Verkauf von P. de Wits, an Bacherinnerungen reichem „Musikhistorischen Instrumentenmuseum", die Errichtung des Seffnerschen Bachdenkmals, die „kleinlichen, kunsthindernden Miseren" in Bachs Leben, die Pflege Bachscher Kunst in Leipzig, die stilistisch richtige Auf-

führung älterer Musik und die Bestrebungen, „Bach vor allem der Hausmusik zurückzuerobern", betreffen.

BAYERISCHER KURIER (München) vom 13. und 14. Mai 1908. — Der anonyme Aufsatz „Edgar Istel" berichtet über einen Besuch bei dem Komponisten und Schriftsteller, den der Verfasser vornehmlich nach seinen Ansichten über die moderne komische Oper ausfragte.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN vom 25. April 1908. — Der Pianist Heinrich Schwartz verlangt in dem Aufsatz „Zur Konzertsaison 1907/08" die Einschränkung der Solistenkonzerte und nennt es einen „Unfug sondergleichen", daß Stümper durch massenhafte Verteilung von Freikarten das Publikum vom Besuch der Konzerte großer Künstler abhalten. Ferner wünscht Schwartz die „Beseitigung der öffentlichen Kritik in den Tagesblättern". Er möchte gerne wissen, aus welchem Grunde diese Institution überhaupt geschaffen wurde. „Man sagt zwar, ein Künstler könne von einer objektiven Kritik nur lernen. Mag sein. — Was mich selbst anbetrifft, so muß ich leider bekennen, daß ich bis heute aus sämtlichen über mich erschienenen Kritiken leider nichts gelernt habe, was für meine Kunst von irgendwelcher Bedeutung gewesen wäre." „Ein anderes freilich ist die eingehende Besprechung von Kunstangelegenheiten in den Fachblättern. Hier ist der Boden, auf welchem ernste Leistungen ein Recht haben, ernsthaft beurteilt zu werden. Hier ist auch dem ‚besprochenen' Künstler Gelegenheit geboten, sich, wenn notwendig, zu verteidigen." Dann empfiehlt Schwartz den Tonsetzern, die darüber jammern, „es sei unmöglich, Neues zu erfinden, das Melos sei erschöpft" usw., den Viertelton zu verwenden. „Ich stehe nicht an, zu behaupten, wir befänden uns erst im Anfangsstadium der Entwicklung unserer Tonkunst. Sind wir ja noch nicht einmal imstande, die uns von der Natur verliehenen Gaben richtig anzuwenden! Und zu diesen Gaben gehört auch der Viertelton. Das menschliche Ohr ist wohl befähigt, ihn aufzunehmen und zu begreifen." Am Schluß schlägt Schwartz vor, sämtliche Werke Beethovens, „von der ersten bis zur letzten Note" aufzuführen und das dadurch gewonnene Geld zur Errichtung eines Denkmals Mozarts zu verwenden.

PRAGER TAGBLATT vom 22. Dezember 1907 und vom 8. Januar, 29. März, 5., 19. und 26. April, 16. Mai und 12. Juni 1908. — Richard Batka schlägt in dem Aufsatz „Zwischenaktsmusik" (22. XII.) vor, „einmal im Monat oder in der Woche oder noch öfter ... eine ‚große' Zwischenaktsmusik zum gesprochenen Schauspiel anzukündigen, ... die vorher anständig geprobt wurde und mit genauen Angaben (Titel, Name des Komponisten usw.) am Programmzettel verzeichnet sein müßte. Man hätte dadurch Gelegenheit, eine Menge kleinerer Tonstücke, die im gegenwärtigen Musikleben völlig brachliegen, aufzuführen". Im Konzert könne man nur spielen, was beklatscht wird. Aber als Zwischenaktsmusik könne man auch „all die Suiten, Märsche, Tänze, Serenaden, Kassationen von den Zeiten der musikalischen Klassiker her aufführen". An solchen Abenden dürfe das Publikum während der Zwischenaktsmusik sich nicht unterhalten. Bald würde das Publikum auch an den anderen Abenden bessere Zwischenaktsmusik verlangen, als sie ihm jetzt geboten wird. — In dem Aufsatz „Parsifal" (8. I.) sagt Richard Batka: „Ich halte dafür, daß nicht bloß Richard Wagners ausdrücklicher Wunsch, sondern auch eine vernünftige Erwägung der besonderen Beschaffenheit des ‚Parsifal' die vorläufige Beschränkung der Aufführungen auf Bayreuth gutheißen ... Für das wirkliche Interesse ist außerhalb Bayreuths durch die Klavierauszüge, Partituren und

Konzertaufführungen gesorgt ... Ich sehe Schreckliches voraus für ein Werk, das auf der schmalen Schneide wandelt, wo vom Erhabenen zum Lächerlichen viel weniger als ein Schritt ist. Ein dummes Statistengesicht unter den Tempelrittern, eine linkische Bewegung bei den Zeremonien, und die Illusion ist verflogen, das Weihespiel zur leeren Farce geworden. Sobald die erste Neu- und Schaugier der Massen sich gesättigt hat, wird an die Stelle der Verblüffung das Gefühl der sublimen Langweiligkeit treten, Theater und Publikum erleben eine große Enttäuschung. Des geheimnisvollen Nimbus, der es heute umgibt, verlustig, wird das Werk, das in der Bayreuther Abgeschiedenheit in vielen Geschlechtern noch andächtige Schauer erweckt hätte, nach kurzem Saisonleben tot bleiben als eine entgötterte Welt." Infolgedessen werde der „Parsifal" bald nach seiner Freigabe „wieder in einem Festspielhause, sagen wir: in Bayreuth, wenn es noch besteht, seine Zuflucht und eine seinen Daseinsbedingungen entsprechende Zufluchtstätte finden, seine Gemeinde dort versammeln, alles wird sein, wie es jetzt ist, und der romantische Traum des großen Idealisten, der Nation ein Kunstwerk zu hinterlassen, zu dem die Welt von allen Seiten hinpilgern muß, wird sich ganz von selbst und ohne Zwang erneuen." — Unter der Überschrift „Opernnöte" (29. III.) veröffentlicht Richard Batka einige Betrachtungen über die in dem Buche „Deutscher Bühnenspiel-Plan für das Jahr 1907" enthaltenen Statistiken. Am Schluß spricht er die Ansicht aus, daß „die Anziehungskraft des älteren Repertoires heute völlig erschöpft" sei, und daß ein „großer Opernkrach" eintreten müsse, falls nicht bald ein neues musikdramatisches Genie komme. Auch „der Stil, worin die älteren Werke gesungen werden müssen," gehe verloren. — Der Aufsatz „Operndeutsch" von Richard Batka (5. IV.) handelt von Fehlern in der Übersetzung von Operntexten. — Einige „Erinnerungen Martin Plüddemanns an Richard Wagner" teilt Richard Batka mit (19. IV.). Plüddemann, der mit Wagner seit 1875 einige Male zusammenkam, erzählte seine Erinnerungen dem Verfasser im Jahre 1894. — In dem Aufsatz „'Wider die Konzertagenten'. Ein Kapitel musikalischer Wirtschaftspolitik" (26. IV.) erklärt Richard Batka die „vorgeschlagenen Zentralagenturen unter der Aufsicht von Berufskünstlern" für „noch unerträglicher als das Regime der Geschäftsagenten". „Das Cliquentum, das unser Musikwesen durchsetzt und zerstückelt, würde sich auch hier, gerade hier, auf das schlagendste betätigen, eine Protektionswirtschaft einerseits, eine Boykottierung mißliebiger Künstler anderseits wäre die nächste Folge, die sofort Sensationen und Gegenagenturen ins Leben rufen müßte." — Rudolf Freiherr Procházka bespricht in dem Aufsatz „Musikschätze im Prager Konservatorium, I." (16. V.) die von der Prinzessin Paula von Lobkowitz dem Konservatorium geschenkte Musikaliensammlung. — In dem Aufsatz „Wagner-Striche" (12. VI.) erinnert Richard Batka daran, daß Richard Wagner selber Streichungen gestattete und nur „die zu seiner Zeit gebräuchlichen, sinn- und geschmacklosen, barbarisch verstümmelnden" verurteilte. Batka tadelt aber, daß Weingartner in einem Zyklus, der „aus dem Rahmen des Gewöhnlichen herausfällt", die „Walküre" gekürzt aufgeführt hat.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 29. Februar, 1. März, 2., 6. und 10. Mai 1908. — Anläßlich des Todes Pauline Lucca's werden zwei ausführliche Aufsätze über das Leben und die Kunst der Verstorbenen veröffentlicht: „Pauline Lucca" von Julius Korngold (29. II.) und „Die Lucca" von W. (1. III.). — Leo Helds Aufsatz „Stumme Dramen" (2. V.) handelt von der „Renaissance des Ballets", die sich „an der Wiener Hofoper vorzubereiten scheint". — Julius Korngold tritt in dem Aufsatz „Zur Enthüllung des Brahms-Monuments" (6. V.) der Ansicht Walter Niemanns entgegen, daß der Aufenthalt Brahms' in Wien den niederdeutschen Charakter

seiner Kunst nicht verändert habe, und spricht von Brahms' Leben in Wien, seiner Stellung in der Musikgeschichte usw. — In amüsanter Weise erzählt W. in dem Aufsatz „Stammtischabende" (10. V.) von seinen Erinnerungen an Brahms. Er sagt, daß die „starke Persönlichkeit" Brahms' auch zu erkennen gewesen sei an „seiner Stimme, dem Klarinett dieses hellen niedersächsischen Organs, das eher einem Gardeoffizier als einem großen Tondichter zu gehören schien." Über Brahms' Verhältnis zu Wagner schreibt W.: „Hans v. Bülow schreibt in einem Briefe, Wagners Genius habe ‚keinen eingefleischteren Bewunderer als Brahms' gehabt, darob sei er sogar mit einigen Freunden ‚auseinandergekommen'. Nun, das muß an einem anderen Stammtisch gewesen sein ... Von eigentlicher Geringschätzung kann hier natürlich nicht die Rede sein. Es ist gar nicht denkbar, daß ein Mann wie Brahms in Richard Wagner nicht wenigstens den Musiker erkannt und, von Gipfel zu Gipfel, verehrt hätte. Wie er den Dichter, wie er den dramatischen Musiker beurteilte, ist eine andere Frage. Einmal fragte er mich plötzlich: ‚Kennen Sie die ›Medea‹ von Cherubini?' Statt der Antwort brummte ich den Anfang der Ouvertüre, f-moll, Allegro vivace. ‚Nun, sehen Sie,' sagte er, ‚diese Medea, das ist, was wir Musiker unter uns' — die Worte klingen mir deutlich in den Ohren nach — ‚als das Höchste in dramatischer Musik anerkennen'. In Brahms' Stube hing auch das Bild Cherubini's von Ingres; aber die Muse, die auf dem Bilde den Kranz dem Tondichter aufsetzen will, hatte er mit einem gezeichneten Vorhang überkleben lassen, so daß der also gemaßregelte Schöpfer der ‚Medea' recht gottverlassen in einer Ecke des Rahmens sitzen blieb. ‚Dieses Frauenzimmer mag ich nicht', sagte der Meister, und die Muse verschwand. So berichtet Max Kalbeck. Ein Bild solchermaßen zu verunstalten, wem anders wäre es in den Sinn gekommen? Der Einfall war nicht künstlerisch und doch echter Brahms. Alles Theatralische, Komödiantische, alles unechte Pathos ging ihm wider die Natur, er übertrieb wohl auch diese angeborene Abneigung, und wer weiß, ob nicht hierin der tiefere Grund für sein Fernbleiben von der Bühne zu suchen ist." W. meint aber, daß Brahms gern eine komische Oper komponiert hätte, und daß er „sich auch mit der Praxis des Bühnenwesens im stillen beschäftigt" habe. Auch von dem, besonders als Beethoven-Forscher berühmt gewordenen Musikgelehrten Nottebohm und von Anton Bruckner plaudert W. in diesen Erinnerungen. „Über Wagner stand Bruckners Urteil felsenfest [am Ende der siebziger Jahre]. Er hätte jedem, der ihm widersprach, die Hand geküßt und submissest und allerdevotest zu bemerken sich erlaubt, davon verstehe der Herr einen Schmarren."

DIE ZEIT (Wien) vom 19. April u. 14. Juni 1908. — Ludwig Bösendorfer erzählt in dem Aufsatz „Einiges aus meinen Erinnerungen" von Erlebnissen mit Liszt, Rubinstein, Hans von Bülow und Johann Strauß. — Die einstige Prima ballerina der Wiener Hofoper Irene Sironi teilt in dem Aufsatz „Ballet" ihre Ansichten über die heutige Tanzkunst mit.

BÜHNE UND WELT (Berlin), X. Jahrgang, No. 10—11. — Ein Sonderheft mit den folgenden Aufsätzen über Richard Wagner: „Von der Größe Richard Wagners" von Richard Schaukal. — „Wagners Werk und wir. Eine Rundfrage", betreffend die von hervorragenden Bühnenkünstlern am liebsten gesungene Rolle, beantwortet von zahlreichen Sängern und Sängerinnen. — „Richard Wagner und die Fürsten" von Erich Kloß. — „Richard Wagners Entwürfe" von Wolfgang Golther. — „Die

vier neu aufgefundenen Ouvertüren Richard Wagners" von Carlos Droste. — „Richard Wagner und die Karikatur" von Wilhelm Kleefeld. — „Franz Liszt in Rom" von Julius Erich. — „Bühnenreform, Festspielhaus, Unterhaltungstheater" von Karl Scheffler. — „Verbotene Opern" von Franz Dubitzky. — „Betrachtungen zur ersten Aufführung des ‚Nibelungenring' in englischer Sprache" von Ernst Mayer.

DEUTSCHE BÜHNENGENOSSENSCHAFT (Berlin), 1908, No. 43. — Erich Kloß bespricht unter der Überschrift „Richard Wagners erste Gattin" sehr ausführlich die Briefe Wagners an Minna Wagner.

DIE GEGENWART (Berlin), 1908, No. 12, 17 und 18. — Carl Mennicke bespricht in dem Aufsatz „Shaw über Wagner" (No. 12) das „Wagner-Brevier" von Bernard Shaw als ein Werk, das „dem Leser in einem Atem Freude und Verdruß bereitet". — In dem Aufsatz „Formlosigkeit und Programmusik" (No. 17 und 18) erhebt Irene Wild gegen die moderne Musik die Vorwürfe, sie sei formlos, sie wolle um jeden Preis Aufsehen erregen und berauschen, ihr mangele die Erfindung, sie treibe einen Kultus des Häßlichen usw. Auch die Programmusik verurteilt die Verfasserin sehr scharf.

DIE HILFE (Berlin), 1908, No. 5 und 13. — Paul Zschorlich veröffentlicht zehn kleine Aufsätze unter dem Titel „Vom musikalischen Denken". — Der Aufsatz „Ferruccio Busoni als Musikphilosoph" von Paul Zschorlich enthält eine Besprechung des „Entwurfs einer neuen Ästhetik der Tonkunst" von Busoni, insbesondere seiner Ausführungen über Dur und Moll, über Dritteltöne und über Programmusik.

MORGEN (Berlin), 1907, Heft 9 — 29. — „Über Alexander Ritters Lied" (Heft 17) schreibt Siegmund von Hausegger: „Ritter gesteht [in seinen Liedern] dem Musiker als solchem auch nicht das kleinste Recht zu, sofern dieser es nicht aus der Dichtung herleiten kann. Er stellt sich so ganz in den Dienst des Dichters und verzichtet strikte auf jedes musikalische Sondergelüste. Deshalb sind seine Lieder niemals eine musikalische Erweiterung oder Verbreiterung des Gedichtes, sondern nichts anderes als die Dichtung selbst, durch die Musik zu höchster Intensität des Ausdrucks gesteigert. . . . Auch in der Begleitung spielt ihm der absolute Musiker niemals einen Streich; sie ist reich, an entscheidenden Momenten tritt sie bedeutungsvoll ergänzend vor, aber das Melos des Liedes liegt immer in der Singstimme, aus ihr allein ergeben sich alle harmonischen und rhythmischen Veränderungen der Begleitung." In Alexander Ritters Liedern finde man „den strengsten und konsequentesten Stil des modernen Liedes". Ritter gebühre als „Führer in das Neuland der Lyrik" ein Platz neben Liszt, Cornelius, Wolf und Strauß. Dann bespricht Siegmund von Hausegger eingehend die einzelnen Lieder. Ritters Lieblingsdichter war Lenau, von dem er viele Gedichte komponiert hat. — Über „Richard Wagner und Julie Ritter" wird ein Aufsatz aus Siegmund von Hauseggers Werk über Alexander Ritter abgedruckt (Heft 22), der auch einen interessanten Brief Wagners enthält, den er am 22. März 1850 in Bordeaux an Julie Ritter schrieb. — Romain Rolland veröffentlicht eine lobende Besprechung von „Claude Debussy's ‚Pelleas und Melisande'" (Heft 25).

SOZIALE PRAXIS (Berlin), 1908, No. 18. — Else Lüders berichtet, auf Grund des Aufsatzes von Paul Ehlers in unserer Zeitschrift, VII. Jahrgang, Heft 4 und 6, über „Soziales Elend im Chorsängerstande".

FRÜHLING (München), 1907, Nr. 14 und 15. — In dem gedankenreichen Aufsatz „Das Problem des Musikdramas. Eine ästhetische Parallele" vergleicht Hermann Schuch Richard Wagner als Ästhetiker mit Lessing, Schiller und Herder. In der Einleitung vergleicht er ihn auch mit Rudolf von Jhering, der „eine teleskopische Betrachtung . . ." forderte „gegenüber der bis heute noch ziemlich mikroskopischen Betrachtung", das heißt: einem sich in „Kleinigkeitskrämerei" verlierenden analytischen Verfahren, das nicht die „Urteilsfähigkeit", das Vermögen, die durch Analyse „gewonnenen Teile nach neuen Gedanken der Brauchbarkeit wieder zusammenzusetzen", ausbildet. Ausführlich zeigt der Verfasser, daß Lessing im 26. und 27. Stück seiner „Hamburgischen Dramaturgie", in der Entwickelung des Zusammenhanges von Dichtkunst und Musik die von Wagner ausführlicher dargestellten Anschauungen „mit wenig Sätzen präzis ausgesprochen" habe. „Mit dem Scharfblick des Genies" habe Lessing die „Darstellungen Wagners über den Zusammenhang von Dichtkunst und Musik . . . . . geahnt". Dann erinnert Schuch daran, daß Schiller an Goethe schrieb: „Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee", und daß er nach einem Briefe an Lotte „den Mangel der Musik zur Vollendung des dramatischen Kunstwerkes tief und schmerzlich empfand". Ausführlicher vergleicht Schuch Herder mit Wagner. Daß Herder das Wirken Richard Wagners mit erstaunlicher Klarheit vorausgesehen hat, geht aus den folgenden Worten aus dem zweiten Stück seiner „Adrastea" No. 9 hervor: „Der Fortgang des Jahrhunderts (geschrieben anno 1802, elf Jahre vor Wagners Geburtstag!) wird uns auf einen Mann führen, der diesen Trödelkram wortloser Töne verachtend, die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. — Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und ließ, soweit es die Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer, und vielleicht eifert ihm bald jemand vor, daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opernklingklangs umwerfe und ein Odeum aufrichte, ein zusammenhangend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration Eins sind."

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (München), Dezember 1907 bis März 1908. — Unter dem Titel „E. T. A. Hoffmann als Musikalienhändler" veröffentlicht Hans von Müller (Dezember-Heft) 13 Briefe von Hoffmann an Härtel (in Fa. Breitkopf & Härtel) und 3 Briefe von Härtel an Hoffmann. — Paul Moos bespricht ausführlich das Buch „Angelo Neumanns Erinnerungen an Richard Wagner". — Hans Pfitzner veröffentlicht einen Aufsatz „Zur Grundfrage der Operndichtung". Im einleitenden Kapitel sagt Pfitzner u. a. über Richard Wagner: „So groß auch als Könner, Erfinder, Neuerer, Revolutionär in der Musik: das Primäre ist der Dichter in ihm und seine Werke vor allem dichterische Konzeptionen". Im zweiten Kapitel äußert Pfitzner seine Ansichten über die „Konzeption" eines Kunstwerkes, deren „Wesen im Unwillkürlichen liegt", und über die Reflexion beim künstlerischen Schaffen. Im dritten Kapitel führt Pfitzner eingehend aus, daß „der große, elementare Unterschied zwischen allem Dichten und allem Komponieren" darin bestehe, „daß ein jedes Dichtwerk [außer der „im kleinsten Umfang sich gebenden" „eigentlichen Wortlyrik"], seinem Wesen nach, erst in seinem Verlauf, vom ersten bis zum letzten Wort eine an sich ungreifbare Einheit

(Konzeption, Handlung) darstellt, von der es ausgegangen ist; während eine jede Komposition, ihrem Wesen nach, von einer sinnlich greifbaren, in sich schon vollendeten Einheit (Einfall, Thema) ausgeht, von der der Verlauf zehrt, oder deren er neue bringen muß". „Immer bleibt der unumgängliche Weg der Musik der vom Einzelnen zum Ganzen, sowie der der Dichtung vom Ganzen zum Einzelnen . . . Die in unserer Zeit so beliebte Bezeichnung ‚Tondichtung', auf Werke der Musik angewandt, ist nicht nur unsinnig, sondern auch deswegen so unsympathisch, weil sie etwas mehr vorgibt zu sein, als Musik, indem sie der Dichtkunst ihr höchstes Recht rauben will: eine Idee zu verdichten. Die eigentliche ‚Tondichtung' (wenn man einmal das Wort in seiner wahren Bedeutung definieren will) ist der geniale musikalische Einfall, der alle Elemente der Musik: Melodie, Harmonie, Rhythmus in untrennbarer Einheit, wie in chemischer Verbindung verdichtet. Er ist wiederum das, wozu es kein Analogon in irgend einer anderen Kunst gibt; ist der Musik ganz allein eigentümlich." „Wenn, wie ich sagte, die Dichtkunst, ihrem Wesen nach, der Niederschlag einer Idee ist, die, um greifbar zu werden, eines gewissen Verlaufs bedarf, so kann dieser Verlauf, weil von der Idee abhängig, nicht akzidentell sein. Wenn die Musik, ihrem Wesen nach, immer nur sinnlich greifbare Einheiten hervorbringt, so muß der Verlauf akzidentell sein." Dadurch erklärt Pfitzner, daß die Formen, in denen das Kunstwerk verläuft, in der Dichtkunst „von Urbeginn" die selben geblieben sind (Lyrik, Epos und Drama, nebst Zwischenstufen und Übergängen), in der Musik aber fortwährend wechseln. „Die Geschichte der Musikformen ist die chronische Verlegenheit, musikalisches Einfallsmaterial unterzubringen." „Die angeborene Formbegabung im Individuum ist stets talentar, sozusagen eine Kulturerbschaft; der geborene Melodiker ist genial. Es hat große geniale Komponisten gegeben, denen jegliche Begabung für Form abging, wie Weber, wie Schumann, aber niemals einen wirklich Großen, dem die individuelle Melodie gefehlt hätte; sie ist es, die den Platz auf dem Komponistenparnaß sichert; nach ihr, der kleinen Einheit, sollte, im letzten Grunde, Musik beurteilt werden; nicht nach dem, als was sich so ein Musikstück im ganzen gibt; so wie man das Gold nach seiner Karätigkeit, und nicht nach den Gegenständen prüft, die daraus gemacht werden. Durch sie gehört auch jeder große Komponist, so tief und schwer er sei, der ganzen Welt, nicht nur seinem Fach an, ist wahrhaft populär." Liszt wird nach Pfitzners Meinung nie populär werden, weil ihm der musikalische Einfall fehlte, während Schumann, „trotz wirklicher Mängel seiner Natur, in vollster Frische lebt". Als das „Wesen des Musikdramas" erklärt es Pfitzner, daß es als dichterisches Element „die allgegenwärtige dichterische Idee" und als musikalisches den „musikalischen Einfall" in sich vereinigt, aber „auf die sinnliche Einzelheit der Dichtung und auf die selbständige Formengebung der Musik verzichtet; obwohl die Möglichkeit zur gelegentlichen Entfaltung auch dieser Seiten der Künste offengelassen ist". Pfitzner verspricht, in folgenden Aufsätzen diese Ansichten durch Beispiele zu erläutern; bis jetzt sind diese Fortsetzungen in den S. M. nicht erschienen. — Hans von Müller veröffentlicht unter dem Titel „E. T. A. Hoffmann als Musikschriftsteller" (Januar- und März-Heft) Briefe und Stellen aus Hoffmanns Tagebüchern und Werken, die Hoffmanns Mitarbeit an der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" beleuchten, und stellt die Titel der in der genannten Zeitschrift enthaltenen Arbeiten Hoffmanns zusammen. Im Anhang: „Kritischer Rückblick" tadelt der Verfasser scharf vom Endes Ausgabe von Hoffmanns musikalischen Schriften, die mehrere Aufsätze Hoffmanns nicht

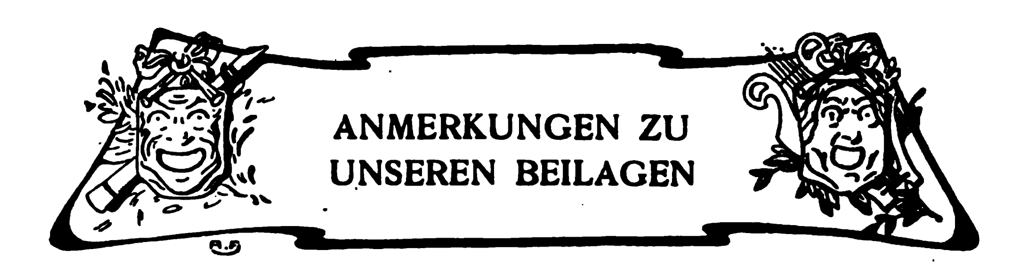
enthält, dagegen fünf Stücke, die vom Ende ohne zureichenden Grund Hoffmann zuschreibt. — Maximilian Pfeiffer teilt in dem kleinen Aufsatz „E. T. A. Hoffmanns Bamberger Wohnung“ (Februar-Heft) mehrere Tatsachen mit, die die Unrichtigkeit der früher in den S. M. ausgesprochenen Behauptung, daß die Bamberger Bevölkerung Hoffmann vergessen habe, beweisen. Ein Bamberger Bürger erzählte dem Verfasser, sein Vater habe gesehen, „daß Hoffmann seinen Weinflaschen Röckchen anzog und Hütchen aufsetzte, sowie daß er, mächtig Pfeife rauchend, beim Komponieren die Füße immer in einen Kübel mit kaltem Wasser setzte.“ — Paul Busching bedauert in dem Aufsatz „Vom Münchner Musikleben“, daß so viele hervorragende Dirigenten und Tonsetzer München verlassen. — Eine wertvolle Rezension Hoffmanns aus dem Jahre 1810 druckt Hans von Müller unter dem Titel „E. T. A. Hoffmann über Gluck“ ab (März-Heft).

DEUTSCHE REVUE (Stuttgart), 1907, November-Dezember. — Konrad Burdach veröffentlicht eine interessante biographische Studie über Constanz Berneker unter der Überschrift „Zur Geschichte und Ästhetik der modernen Musik“.

VOM RHEIN. Monatsblatt des Wormser Altertumsvereins, 1908, April. — Gelegentlich der Aufführung des Oratoriums „Hiob“ von Carl Loewe wurde eine illustrierte „Loewe-Festnummer“ mit den folgenden kurzen Aufsätzen herausgegeben: „Zum 20. April“ (dem Todestage Loewes) von Karl Anton. — „Ein Gruß von Loewes Tochter“ (Julie Hepburn von Bothwell). — „Mein unvergeßlicher Lehrer Carl Loewe“ von Max Runze. — „Carl Loewe in seinen Tonschöpfungen. Ein Beitrag zur Würdigung Loewes als Vorgängers R. Wagners“ von Karl Anton. — „Zur Einführung in Loewes ‚Hiob‘“ von H. Diehl.

KUNSTWART (Dresden), XXI, Heft 3—9. — Georg Göhler bespricht in dem Aufsatz „Giacomo Puccini“ (Heft 3) kurz die Werke „Bohème“, „Tosca“ und „Madame Butterfly“. In der Einleitung sagt er, daß die Theater ohne die italienischen Opern „einfach nicht auskommen“ könnten. „Kein Direktor hielte alle diese Werke im Spielplan, wenn sie sich nicht selbst hielten.“ Göhler meint, die Theaterdirektoren würden viel lieber deutsche Werke aufführen, wenn es eine genügende Anzahl guter deutscher Opern gäbe, die auch die Schaulust des großen Publikums befriedigen. — Der Aufsatz „Psychologische Musikästhetik“ von Paul Moos (Heft 4) besteht aus einer sehr lobenden Besprechung von Hermann Siebecks Schrift „Über musikalische Einfühlung“. — Gustav Langen veröffentlicht den „Aufruf“: „Regelmäßige Kirchenkonzerte!“ (Heft 6.) Die Musik „schafft recht eigentlich die Grundlage aller Religion: das Gefühl vom Dasein einer Seele“. „Ich stehe nicht an, zu behaupten, daß keine Zeit der Kirchenmusik so sehr bedurft hat und keine zugleich so empfänglich für sie gewesen ist, als unsere Gegenwart und unsere nächste Zukunft es sein wird.“ „Wir haben von unsern Vätern seit Jahrhunderten Kirchen und Dome ererbt, die wir uns heute für Millionen nicht bauen könnten, und die profane Musik beneidet ihre ältere Schwester um diese ‚religiösen Konzerthallen‘, die selbst in kleineren Städten groß sind. Aber sie sind verödet, deren Mauern widerhallen könnten von den erhabensten Kunstwerken germanischen Geistes. Sind sie nicht wie aus Musik geboren und für Musik geschaffen, diese strebenden und ruhenden Kirchenriesen des Mittelalters? Bachs Musik gehört in sie, wie das Blut ins Herz. Wer gibt ihnen das Leben wieder?“ — Richard Batkas oben angezeigter Aufsatz im „Prager Tagblatt“: „Zwischenaktsmusik“ wird in Heft 8 nachgedruckt.

Magnus Schwantje



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Studie Leopold Hirschbergs über die weltlichen Chöre Carl Loewes illustrieren wir durch drei Bilderbeigaben. Das Porträt des Balladenmeisters ist nach einer alten Lithographie gefertigt. Eine Rarität bringen wir sodann mit der Wiedergabe des Originaltitels des Chorliedes „Gutenbergs Bild"; näheres darüber findet der Leser auf S. 279. Die Vorlagen zu den beiden ersten Blättern hat uns Dr. Hirschberg freundlichst zur Verfügung gestellt. Eine nicht mindere Seltenheit stellt das folgende Blatt dar: die erste Seite der Originalpartitur des Chors „Märznacht", deren Wiedergabe wir dem Entgegenkommen der Musikabteilung der Berliner Königlichen Bibliothek verdanken. Wie aus S. 282 zu entnehmen, hat Loewe diese Komposition im Jahre 1865 nach seinem ersten Schlaganfall mit zitternder Hand niedergeschrieben.

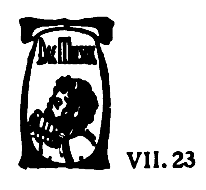
Zur Erinnerung an den 90. Geburtstag (12. September) von Theodor Kullak bringen wir sein Bild, für dessen Überlassung wir seinem Sohn, Herrn Professor Franz Kullak in Berlin, zu Dank verpflichtet sind. Die Bedeutung Theodor Kullaks, der selbst ein hervorragender Klavierspieler war, beruht vor allem in seinen vorzüglichen Unterrichtswerken für Pianoforte, unter denen an dieser Stelle nur die „Schule des Oktavenspiels", seine „Materialien für den Elementarunterricht" und „Der praktische Teil zur Methode des Pianofortespiels von Moscheles und Fétis" genannt seien. Außer Kompositionen für sein Instrument schrieb Kullak auch Lieder und Kammermusikstücke. Als Lehrer entfaltete er eine nicht minder erfolgreiche Wirksamkeit. Schüler von ihm sind u. a. Hans Bischoff, Moriz Moszkowski, Philipp und Xaver Scharwenka, Alfred Grünfeld, Heinrich Hofmann, Otto Neitzel, Agathe Backer-Gröndahl. Im Jahre 1850 begründete er mit J. Stern und A. B. Marx das „Berliner Konservatorium", trat aber fünf Jahre später von der Mitdirektion zurück, um die „Neue Akademie der Tonkunst" ins Leben zu rufen. Auch an der Begründung des Berliner Tonkünstler-Vereins (1844) war er beteiligt.

Es folgt das Porträt unseres geschätzten Mitarbeiters, Professors Ernst Eduard Taubert, der am 25. September seinen 70. Geburtstag feiert. In Regenwalde i. Pommern geboren, besuchte Taubert die Universitäten in Berlin und Bonn, wandte sich dann der Musik zu und ging bei Friedrich Kiel in die kontrapunktische Lehre. Ihm sowie Robert Franz und Franz Liszt, mit denen er später einen intimeren Verkehr unterhielt, verdankt Taubert seine künstlerische Erziehung und Ausbildung. Von seinen Kompositionen seien hier besonders erwähnt die Lieder-Zyklen aus Julius Wolffs „Tannhäuser", das „Liebesleben" aus Julius Stindes „Liedermacher", seine Hefte italienischer Volksgesänge nach Gregorovius, „Gebet" von Hebbel, „Trabant" von Richard Leander, ferner die Streichquartette in fis-moll und d-moll, das Klavierquartett in Es-dur, das Quintett in B-dur für Klavier und Blasinstrumente. Seit 1905 ist Taubert Mitglied der Königlichen Akademie in Berlin, seit dem ersten Kaiser-Wettsingen der deutschen Männergesangvereine Mitglied der Berliner Kommission, die die Vorarbeiten dazu zu erledigen hat. Dem Sternschen Konservatorium gehört er seit 20 Jahren an; seit 40 Jahren ist er als Musikkritiker der „Post" tätig.

Den Beschluß bildet ein Porträt des genialen Vortragsmeisters Dr. Ludwig Wüllner, der am 19. August seinen 50. Geburtstag beging.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstr. 107 I.

CARL LOEWE



VII. 23



GUTENBERGS BILD

von

L. GIESEBRECHT

componirt von

C. LOEWE.

für

zwei Tenor und zwei Baß - Stimmen

oder für

Sopran, Alt, Tenor und Baß - Stimmen.

Eigenthum der Verleger

Mainz und Antwerpen, bei B. Schott's Söhnen.

Die Stimmen sind in beliebiger Anzahl zu 4 kr. jede zu haben.



VII. 23

ORIGINALTITEL DES CHORLIEDES „GUTENBERGS BILD“
VON CARL LOEWE



ERSTE SEITE DER ORIGINALPARTITUR
DES CHORLIEDES „MÄRZNACHT“ VON CARL LOEWE



THEODOR KULLAK
* 12. September 1818



VII. 23



Hans Schröder, Berlin, phot.



VII. 23

ERNST EDUARD TAUBERT
* 25. September 1838
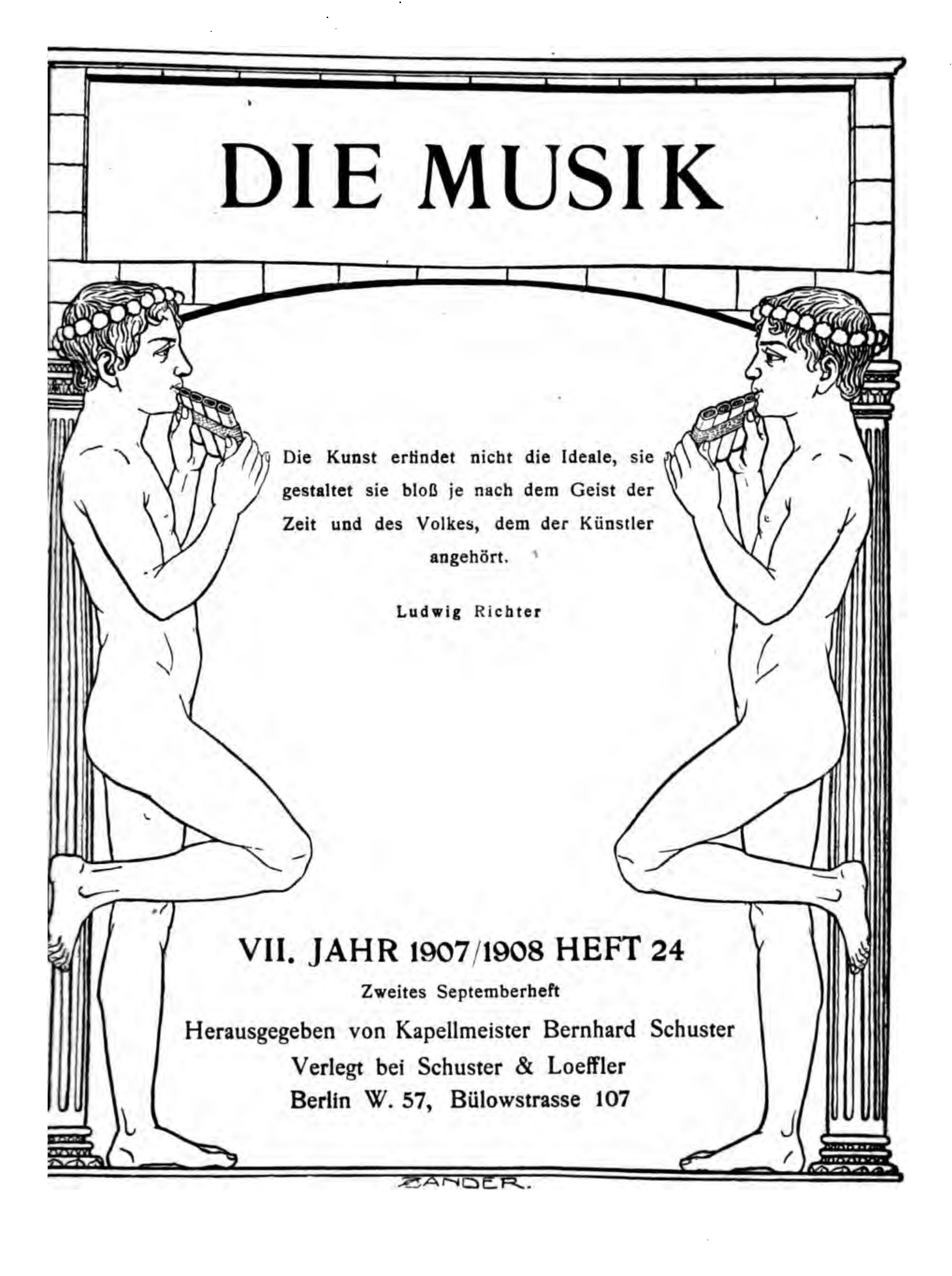


E. Bieber, Berlin, phot.



VII. 23

LUDWIG WÜLLNER
* 19. August 1858



DIE MUSIK

Die Kunst erfindet nicht die Ideale, sie gestaltet sie bloß je nach dem Geist der Zeit und des Volkes, dem der Künstler angehört.

Ludwig Richter

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 24

Zweites Septemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.



DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

WAGNERS TRISTANAKKORDE EINE „REMINISCENZ“

Von Edgar Istel-München
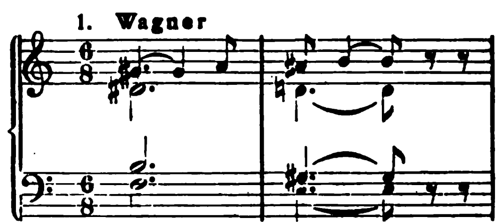
Der Kanzler Friedrich von Müller unterhielt sich am 24. Juni 1826 mit Goethe und berichtet darüber: „Als ich von der Behauptung des ‚Journal des Débats‘ sprach, daß eine Melodie aus dem ‚Freischütz‘ Motive aus Rousseau's Musik enthalte, schalt er lebhaft alles solches Nachgrübeln von Parallelstellen. Es sei ja alles, was gedichtet, argumentiert, gesprochen werde, allerdings schon dagewesen, aber wie könne denn eine Lektüre, eine Konversation, ein Zusammenleben bestehen, wenn man immer opponieren wolle: Das habe ich ja schon im Aristoteles, Homer und dergl. gelesen.“[1])

Goethes Wort in Ehren: jeder wahrhaft schöpferische Geist wird ein banausisches Herumschnüffeln in der Gedankenwelt des Genius verabscheuen, wenn damit nur bezweckt wird, den Beweis zu führen, dies und jenes sei von dem oder jenem „entlehnt“ oder wohl gar „gestohlen“ worden. Namentlich innerhalb der Musik wird diesem hübschen Sport ja mit Vorliebe gehuldigt, und nichts freut den Dilettanten mehr, als in zeitgenössischen Werken jeden alterierten Akkord womöglich als „wagnerisch“ anzukreiden. Zugegeben, daß sich die musikalische Produktion der letzten Jahrzehnte vielfach sehr äußerlich gerade an wagnerische Stileigentümlichkeiten anlehnte, so mag doch der Beweis, daß eine Akkordverbindung, die wie keine andere nicht nur als spezifisch wagnerisch, sondern als geradezu epochemachend und für den Meister bezeichnend gilt, mehrfach vor Wagner fast wörtlich angewandt wurde, nicht nur zur Bescheidenheit gegenüber jedem echten und ehrlichen Schaffen mahnen, sondern zugleich als höchst interessanter Beitrag zur Geschichte der Entwicklung unserer modernen Harmonik gelten. Eine solche kleine Untersuchung, auf die mich eine zufällige Entdeckung gebracht hat, kann auch schon deshalb nicht von dem Goetheschen Einwand getroffen werden, weil es sich hier nicht um den Nachweis der „Entlehnung“ eines in seiner Art einzigen, wundersamen musikalischen G e d a n k e n s, sondern lediglich um die Feststellung der Entwickelung eines Kunstmittels — der chromatischen Harmonik — handelt.

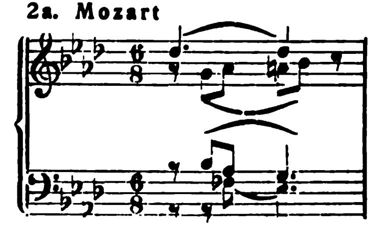
---

[1]) Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller, herausgegeben von C. A. H. Burckhardt. 2., stark vermehrte Auflage. Stuttgart 1898, S. 189

Über die Akkordverbindung, mit der Wagners Tristan-Wunderwelt beginnt, die schmerzlich-süße Harmoniefolge:

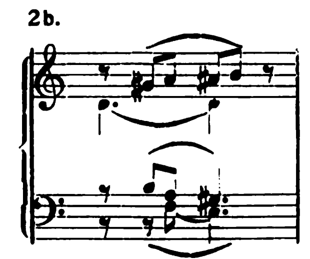


ist schon viel Tinte vergossen worden. Während die konservativen Musiker in dieser Verbindung, die sich außerordentlich einfach als Fortschreitung des übermäßigen Terzquartakkords der 2. Stufe von a-moll zum Dominantseptimenakkord der gleichen Tonart mit zwei freieintretenden aufwärtsführenden chromatischen Vorhalten erklärt, den Gipfelpunkt der Tollkühnheit, Unsinnigkeit und Kakophonie erblicken zu müssen glaubten, wollten die Parteianhänger Wagners gerade in dieser Folge etwas prinzipiell Neues, noch nie Dagewesenes, sehen. Carl Mayrberger, der in einer im vierten Jahrgang der „Bayreuther Blätter", 1881 (S. 169 ff.), veröffentlichten Studie „Die Harmonik R. Wagners an den Leitmotiven des Vorspieles zu Tristan und Isolde erläutert" wohl zum ersten Male eine einwandfreie theoretische Erklärung dieser vielumstrittenen Gebilde gab, betont zwar, daß das 19. Jahrhundert sich „in seinem Beethoven, Schubert, Weber, Spohr schon mehr und mehr der Chromatik zuneigte", glaubt aber, „erst mit Richard Wagner eine ganz neue Ära" der Chromatik datieren zu müssen. Mayrberger vergißt in dieser Aufzählung, in der allerdings bereits Spohr genannt ist, Meister, die für die Chromatik von höchster Bedeutung sind: ganz abgesehen von Bach den noch dem 18. Jahrhundert angehörenden Mozart und ferner Liszt, sowie Chopin, ohne dessen Harmonik die Liszts gar nicht denkbar ist, und Schumann. In der Tat finden wir, wenn wir eine aus zufälliger contrapunktischer Stimmführung bei Bach hervorgegangene ähnliche Folge unberücksichtigt lassen wollen, bereits bei Mozart die vielumstrittene Akkordverbindung fast wörtlich. Im zweiten Satz (Andante con moto) des 1783 komponierten Es-dur Streichquartetts (Köchel No. 428) erscheint Takt 19 folgendes Gebilde:
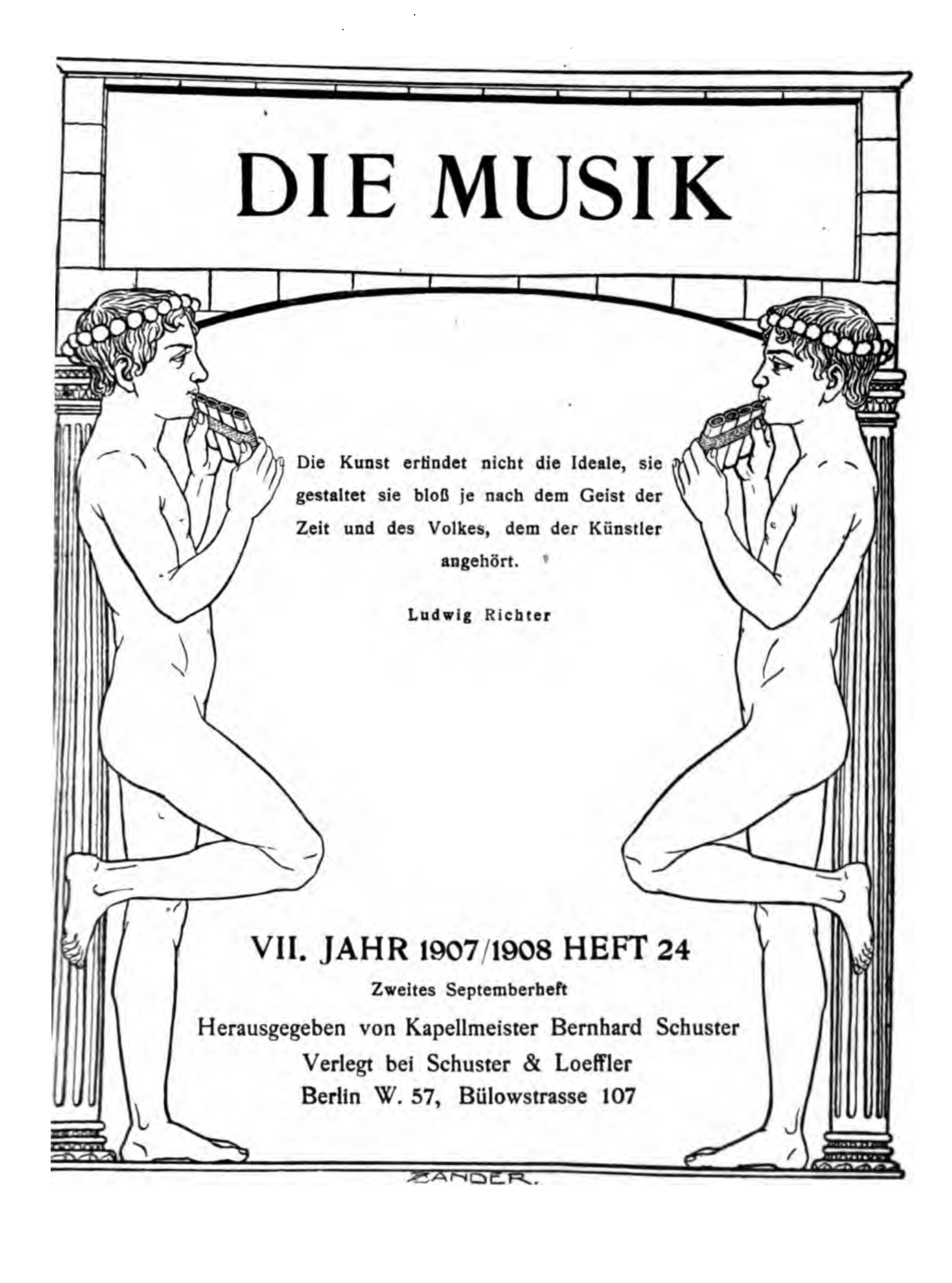


Man nehme an diesem Takt zwei unwesentliche Veränderungen vor, indem man die erste Violine eine Oktave tiefer legt, also die zweite Violine zur Oberstimme macht, und das Ganze um einen Halbton in die Höhe transponiert. Überraschend tritt dann folgendes zutage:

2b.
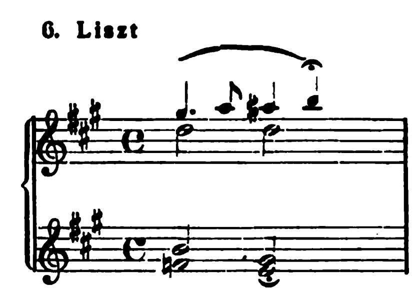


Der Unterschied zwischen der Mozartschen und der Wagnerschen Folge ist nicht sehr groß. Läßt man das f des Violoncells nur ein Achtel früher eintreten, so besteht der einzige Unterschied zwischen Wagner und Mozart nur noch in der Alteration des Terzquartakkords zum „übermäßigen" bei Wagner. Aber noch etwas ist für die ältere, minder kühne Praxis bemerkenswert: Mozart läßt das h nicht liegen, geht also nicht vom Terzquartakkord direkt in den Dominantseptakkord über, sondern erzielt durch Einschiebung eines a in der Bratsche einen Sextakkord, ebenso wie er sich scheut, den für seine Zeit äußerst kühnen Vorhalt gis gleichzeitig mit dem Baß f eintreten zu lassen. Bei Mozart liegt so ein doppelter Harmoniewechsel vor: vom Sextakkord der siebenten Stufe über den Sextakkord der zweiten Stufe zum Dominantseptakkord. Aber immerhin ist dieser Mozartsche Takt eine gerade ihrer vorsichtigen Einführung halber äußerst merkwürdige Vorstufe zur modernen Chromatik, der sich Mozart ohne Zweifel in kühnster Weise angeschlossen hätte, wäre ihm eine ins 19. Jahrhundert — etwa bis 1826 — sich erstreckende Lebensdauer beschieden gewesen.

Ein höchst interessantes Mittelglied zwischen Mozart und Wagner habe ich nun gelegentlich der Studien zu meinem demnächst bei Teubner in Leipzig erscheinenden Buche „Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland" entdeckt. In Spohrs Oper „Der Alchymist" (komponiert von Oktober 1829 bis April 1830, aufgeführt zum ersten Male in Kassel, am 28. Juli 1830) findet sich auf Seite 114 des gedruckten Klavierauszugs (Berlin, Schlesinger) als No. 14 des zweiten Aktes eine Romanze mit Chor in arabischem Charakter, die mit der Haupthandlung nicht im Zusammenhang steht. In dieser Romanze finden sich Wagners Tristanakkorde nicht nur in der gleichen Tonart, sondern auch wie bei Wagner sequenzartig fortgebildet, wenn freilich auch nicht ganz in der kühnen Wagnerschen Form und teilweise sogar vorsichtiger als bei Mozart eingeführt:


DIE MUSIK
Die Kunst erfindet nicht die Ideale, sie gestaltet sie bloß je nach dem Geist der Zeit und des Volkes, dem der Künstler angehört.
Ludwig Richter
VII. JAHR 1907/1908 HEFT 24
Zweites Septemberheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107
ZANDER.

mal." Bekannt sind auch die Stellen des Briefwechsels mit Liszt, in denen Wagner von der außerordentlichen musikalischen Anregung, die ihm Liszts Schöpfungen gewährten, spricht: „Ohne diese Anregungen aber müssen meine geringen [!] musikalischen Fähigkeiten ihre Ergiebigkeit verlieren" und ein andermal: „Deine drei letzten Partituren sollen mich wieder zum Musiker weihen für den Beginn meines zweiten Aktes" (Siegfried).[1]) Wie dem auch sein mag — jedenfalls taucht in dem 1844 komponierten, aber erst in den sechziger Jahren (das genaue Jahr vermag selbst Lina Ramanns umfassende Lisztbiographie nicht anzugeben) erschienenen Lied „Ich möchte hingehn" von Liszt plötzlich und ganz unvermittelt folgendes Motiv auf:

6. Liszt



Merkwürdigerweise ist es wieder die selbe Tonart wie bei Spohr und Wagner. Liszt hat im Gegensatz zu Spohr zwar den Terzquartakkord, aber ohne die Alteration des d in dis, steht also zwischen Spohr und Wagner wieder genau in der Mitte. Und so bleibt schließlich, wenn auch die Auflösung in den Dominantseptakkord mit chromatischem Vorhalt sich schon bei Mozart, Spohr und Liszt findet, doch der übermäßige Terzquartakkord mit frei eintretendem Vorhalt Wagners Eigentum. Bemerkenswert erscheint noch, daß auch Liszts Lied, das der Wiederbegegnung des Meisters mit seiner Freundin Caroline Saint-Cricq[2]) seine Entstehung verdankt, aus einer Tristanstimmung hervorgewachsen ist: die Geliebte seiner Jugend war die Gattin eines anderen geworden, und in den schmerzensvollen Klängen des Liedes suchte Liszt auszusprechen, was ihn bewegte. Welch wundersame Verknüpfung des Schaffens zweier Genien; und beide reichen wieder über Zeit und Raum hinweg die Hand zum Bunde mit verwandten Geistern, die den selben Tongedanken zwar geahnt, ihm aber jene höchste Bestimmtheit des Ausdruckes, wie sie nur das große Erlebnis verleiht, zu schenken noch nicht imstande waren.

---

[1]) Man vergleiche im übrigen die ausgezeichnete Darlegung des Einflusses Liszt's auf Wagner in dem hervorragenden Lisztbuche von Rudolf Louis, Berlin 1900, S. 99 ff.

[2]) Vgl. Ramann: Liszt, zweiter Band, erste Abteilung, Leipzig 1887, S. 240.



ALTE MEISTER DES KLAVIERS

von Dr. Karl Nef-Basel

Max Seiffert hat in seiner trefflichen „Geschichte des Klaviers“ die Fülle der Erscheinungen in der vorbachischen Zeit sorgfältig geordnet und die Grundzüge der Entwickelung festgelegt. Seine Arbeit wird ergänzt durch eine Reihe teils ihm vorangegangener, teils nachgefolgter Ausgaben alter Klaviermusik. Man sollte glauben, es müßte eine Freude sein für das Heer unserer Klavierspieler, in dem nun wenigstens gelichteten Urwald sich herumzutummeln, die Frische des Neulandes zu genießen und selbst Entdeckerfreuden zu suchen, deren immer noch genug zu holen sind. Dem ist bekanntlich nicht so, sondern nur verschwindend wenig hat sich bis jetzt die moderne Praxis zurückerworben.
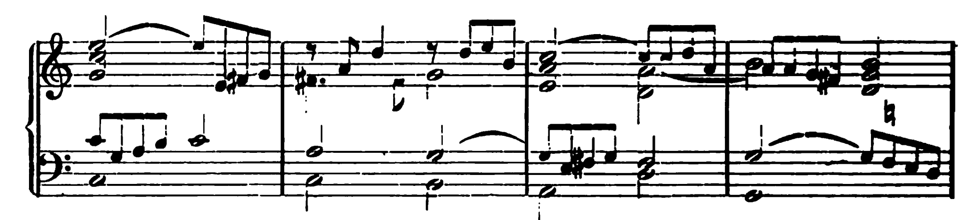
„Das Gesetz der Trägheit“, wird der Physiker sagen. Gewiß, diese Naturkraft wird, wie bei allem Neuen, erst überwunden werden müssen. Sie ist es aber nicht allein, die hemmt; es gibt noch andere Radschuhe. Einer ist das Nichtmehrvorhandensein und die Unkenntnis der alten Klaviere, für die die alten Komponisten schrieben und denen sie viele Effekte abgewannen, die auf dem Pianoforte nicht herauskommen. Dann ist die Art und Weise, in der man sich der alten Musik nähert, oft eine verkehrte. Das verschulden manchmal die Herausgeber. Es ist menschlich, daß man die Vorzüge des Meisters, mit dem man sich besonders vertraut gemacht hat, besonders hoch einschätzt und die Schwächen darüber vergißt — man kann sich auch in ein häßliches Mädchen verlieben, wenn man im näheren Verkehr besondere Vorzüge an ihm entdeckt. Es ist aber vom Schaden, wenn der in seinen Meister verliebte Herausgeber dessen Vorzüge über alles hochpreist und die Mängel verschweigt. Man muß den Editoren Besonnenheit anempfehlen. Die Freude darüber, verloren gewesenes Gut neu bieten zu dürfen, darf nicht mit ihnen durchbrennen, sie müssen auch die Mängel beachten und ehrlich eingestehen. Die künstlerische Kritik darf vor historischen Größen nicht haltmachen, sondern muß hier erst recht mit aller Schärfe einsetzen. Wo das nicht geschehen ist, fühlt sich der Spieler, der, verlockt durch ein paar begeisterte Urteile auf der ersten Seite der Einleitung, aber sonst unvorbereitet an einen neu ausgegrabenen Meister herantritt, leicht genasführt, und auf solche Weise mag manch' einem die alte Musik überhaupt ver-

leidet worden sein. Auf der andern Seite muß zur Ehrenrettung der Historiker allerdings wiederum gesagt werden, daß derartige Irrtümer seltener wären, wenn die Musiker die ganzen Einleitungen lesen würden, die denn doch meist noch durchscheinen lassen, was man eigentlich zu erwarten hat. Aber wie sollten Musiker Zeit finden, eine gelehrte Einleitung durchzulesen?

Darum soll es hier einmal mit kleinen Essays versucht werden.

Johann Kuhnau, 1660—1722[1]).

Auch Kuhnau hat seine Schwächen; die größte ist eine gewisse Monotonie des Rhythmus. Sein etwas bedenklicher Lieblingsrhythmus tritt uns gleich im ersten Stück entgegen, das er veröffentlichte, dem Präludium der ersten Partie im ersten Teil der Klavierübung (1689):



Diese Dreiachtel-Anakruse, wie sie der Rhythmiker Lussy nennen würde, gehört bekanntlich zum Rüstzeug aller leierigen sentimentalen Musik, und man hat mit Recht hervorgehoben, daß die Leistung Beethovens in der c-moll Symphonie um so gewaltiger erscheint, als sie über das rhythmisch alltägliche ♪♪♪ | 𝅗𝅥 | gebaut ist. Kuhnau verwendet diesen Rhythmus häufig thematisch und als Mittel, die Bewegung fortzuführen, man findet ihn bei ihm auf Schritt und Tritt. In seinem kontrapunktischen Stil ist er freilich ein treffliches Mittel, die Stimmen abwechselnd und mit vorzüglicher Klangwirkung zu bewegen, wie schon das obige Beispiel zeigt; aber, wenn auch geschickt, so wendet er ihn doch viel zu viel an.
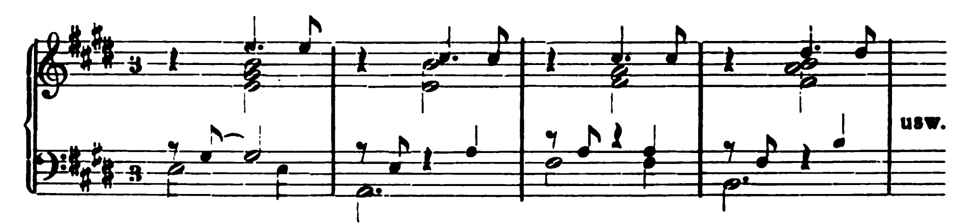
Vorzüglich dagegen ist sein Satz, trotzdem er sich darin „nach Anleitung berühmter Meister, bisweilen mit Fleiß etwas negligent erwiesen",

---

1) Eine von K. Päsler sorgfältig besorgte Gesamtausgabe von Kuhnaus Klavierwerken liegt in den „Denkmälern deutscher Tonkunst", I, 4. Bd. vor (Breitkopf & Härtel). Größere Auswahlen haben herausgegeben: Farrenc („Le Trésor des Pianistes", 3. Bd., Durand), Shedlock (Augener) und W. Niemann (Breitkopf & Härtel). — Die Biographie Kuhnaus schrieb mit Benutzung aller erreichbaren Quellen R. Münnich (Sammelbände d. Int. Musikgesellschaft, 3. Jahrg.). — Den Roman Kuhnaus „Der musikalische Quacksalber" hat K. Benndorf neu herausgegeben (Berlin 1900, Behrs Verlag).

vorzüglich eben in der Lebendigkeit der Stimmen. Man erkennt unschwer, daß Kuhnau, trotzdem er mit seiner Negligence Klavierstil anstrebt, noch im Banne des Vokalsatzes steht. Es ist jener prächtige Vokalsatz, der in den Choralbearbeitungen der mittel- und norddeutschen Meister seine schönsten Blüten getrieben hat, den er, etwas frei allerdings, aufs Klavier überträgt. Man könnte fast versucht sein, einzelnen seiner Sarabanden und Arien (G-dur, A-dur) Texte unterzulegen und sie als Chorlieder singen zu lassen. Es wären jedenfalls echtere als manche moderne, die den zu Kuhnau gegensätzlichen, sachlich schlimmern Fehler haben, im Klaviersatz gestümpert zu sein. In Bezug auf lebendige Kontrapunktik ist Kuhnau, wie viele seiner Kollegen, für unsere Zeit äußerst lehrreich.

Wenn er im Allgemeinen noch nicht zu einem ausgesprochenen Klaviersatz durchgedrungen ist, wie vergleichsweise das Klaviergenie Froberger, so hat er einen solchen doch angestrebt und in einzelnen Stücken wenigstens erreicht. Das E-dur Präludium der ersten Klavierübung z. B.:



zeigt typischen homophonen Klavizymbelstil, und wer für fünf Pfennige historischen Sinn hat, wird es als interessanten Vorläufer des Bachschen in C-dur gern durchspielen.
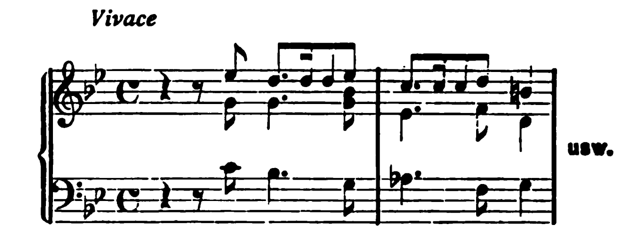
Damit kommen wir auf den Neuerer Kuhnau. Sein homophoner Satz war eine kühne Neuerung, seine Einführung der Sonatenform in die Klavierkomposition eine epochemachende Tat. Er hat bekanntlich seiner zweiten Suitensammlung (Klavierübung, II. Teil, 1692) eine „Sonate aus dem B“ angehängt: die erste deutsche Klaviersonate. Damit traf's Kuhnau seiner Zeit. Die Nachfrage war groß; was für ein deutsches Klavierwerk unerhört war: vier Auflagen wurden nötig, und das folgende, nun nur noch Sonaten, sieben an der Zahl, enthaltende Heft brachte es sogar auf fünf Auflagen.

Es war die Zeit, da die freie Instrumentalmusik in Deutschland zum ersten Mal ihre Schwingen regte. Rosenmüller hatte mit der Einführung von „Symphonien“ in die Orchestersuite eine Bresche geschlagen in den Ring der Tänze und war dann ganz zur freien Sonatenform übergegangen, und in Österreich war Biber mit seinen kühnen Violinsonaten hervorgetreten. Wie in diesen Werken macht sich auch in den Sonaten Kuhnaus das Bestreben geltend, der Instrumentalmusik neue Ausdrucksgebiete zu
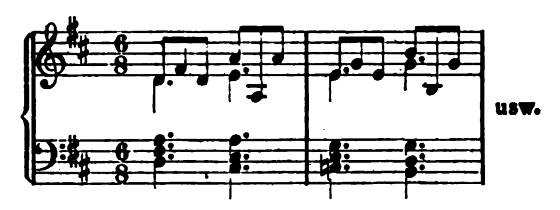
erringen. Die echt deutsche instrumentale Phantasie war wohl schon vorhanden, aber es fehlten noch die Formen, in die sie sich hätte ergießen können. Dem Formensinn der Romanen war es vorbehalten, das goldene Gerüst zu erstellen, das der Phantasie der Deutschen den Halt gab, sich in die höchsten Höhen zu schwingen, ohne zu stürzen. Corelli schuf die viersätzige Sonatenform mit dem Doppelpaar eines langsamen und eines schnellen Satzes und A. Scarlatti die vollendetste der Formen, die klassische dreisätzige Symphonie, die auf das Konzert und die Sonate überging.

Von diesen Errungenschaften konnte Kuhnau nicht mehr Nutzen ziehen. Er versuchte es mit einer Mischung überlieferter älterer Formen; nachdrücklich legt er selbst Gewicht auf die Fuge, die hauptsächlich in der Orgelmusik ihre instrumentale Ausbildung gefunden hatte; damit verbindet er Elemente der Triosonate und des eben aufkommenden konzertierenden Stils, flicht die typischen gesanglichen Dreizweitel-Sätze, die Rosenmüller aus Venedig gebracht hatte, ferner Tanzsätze, einmal auch eine Sonatina (alten Stils) mit ein. Diese bunte Sonatenform hat bekanntlich keine Fortentwickelung gefunden; Bach pflegt die Fuge für sich und folgt in den freien Formen den inzwischen zur vollen Ausprägung gelangten italienischen Typen.

In ihrem Ringen nach neuer Form erregen aber die Sonaten Kuhnaus besonderes Interesse. Rein musikalisch geurteilt, muß dagegen gesagt werden, daß die Schwäche rhythmischer Einförmigkeit zuweilen auch hier sich bemerkbar macht. Weil rhythmisch durchwegs prägnant, ist die vierte Sonate in C-moll entschieden die bedeutendste. Gleich das erste Motiv:



zeichnet sich durch seine markante Gestalt aus, so frische rhythmische Bildungen sind bei Kuhnau selten. Die Klarheit seiner Fugen hat schon Mattheson hervorgehoben; sie sind historisch eine Vorstufe zu den Bachschen und könnten wohl auch pädagogisch, in der Klavierstunde, als solche verwendet werden, wobei freilich daran zu erinnern ist, daß von Kuhnau zu Bach ein Riesenschritt ist. Für den zuweilen etwas matten Rhythmus entschädigen die Sonaten öfter durch interessante harmonische Kombinationen; als einziges Beispiel eine chromatische Baßführung aus der zweiten Sonate:



In der Harmonie kommt überhaupt Kuhnaus Geistesschärfe am eindringlichsten zum Ausdruck.

Von der Buntheit seiner Sonaten war Kuhnau augenscheinlich selbst nicht befriedigt; er suchte nach einem festen Halt und fand ihn — im Programm. Er wurde zum Berlioz seiner Zeit. Die verwandten Züge bei den beiden aufzudecken, ist amüsant und vielleicht sogar lehrreich. Beide waren wissenschaftlich klassisch gebildet. Berlioz hatte wenigstens in das Medizinstudium hineingeschmeckt, Kuhnau war Jurist. Sie hatten lebhafte literarische Interessen und auch literarischen Ehrgeiz. Der war gewürzt durch eine stark satirische Ader; wie Berlioz in den *Grotesques de la musique* die Schwächen im Musiktreiben seiner Zeit, so hat Kuhnau diejenigen der seinigen in dem Roman „Der musikalische Quacksalber" mit ätzendem Spott gegeißelt. Literarische Intentionen hatten sie auch in ihren Programmen. Daß beide darin nicht immer ganz geschmackvoll sich gebärdeten, mag als letzter Vergleichspunkt erwähnt sein, so Kuhnau z. B., wenn er das Programm zu der Sonate „Der von David vermittelst der Musik curirte Saul" mit folgender Einleitung beginnt:
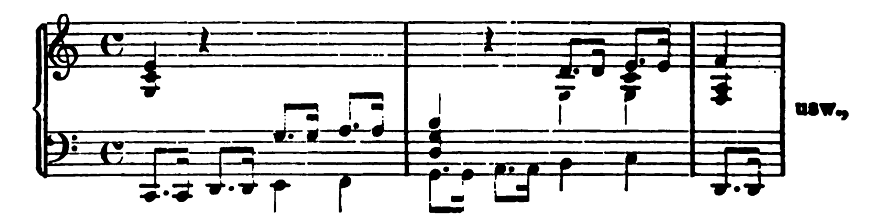
„Unter die harten Schläge, die uns Gott aus heiligen Ursachen zuweilen gibt, gehören auch die Krankheiten des Leibes. Von diesen kann man im eigentlichen Verstande sagen, daß sie wehe thun. Daher war die Invention jenes Medici in Padua eben nichts lächerliches, da er, indem er über seiner Haus-Thüre die Krankheiten abbilden wolte, einen von vielen Hunden angefallenen und deswegen von Schmertzen sich übel geberthenden Mann abmalen ließ. Jeder von diesen Hunden hatte seinen eigenen Nahmen, und verrichtete dasjenige, was sein Nahme mit sich brachte. Der Hund Podagra, bisse den Menschen in die Füße; der Hund Seitenstechen in die Lenden; der Stein in die Nieren, das Grimmen in den Bauch, und so fort."

Genau genommen ist aber die Naivität des alten Deutschen doch noch erträglicher als die Überspanntheit des neuen Franzosen. Kuhnau war übrigens klug genug, nicht seine ganzen Programme in Musik zu setzen, sondern sie bilden eine Art literarische Leistung für sich, und nur ein knapper Auszug daraus gibt die Überschriften ab für die einzelnen Sätze der Sonaten. Diese bezeichnen meist charakteristische Stimmungen und Situationen, bei Saul z. B. heißen sie: Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit, Davids erquickendes Harffenspiel, und Des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüte — die sehr wohl durch die Musik ausgedrückt werden können. Kuhnau ist überhaupt ein besonnener Programmusiker. In der Vorrede
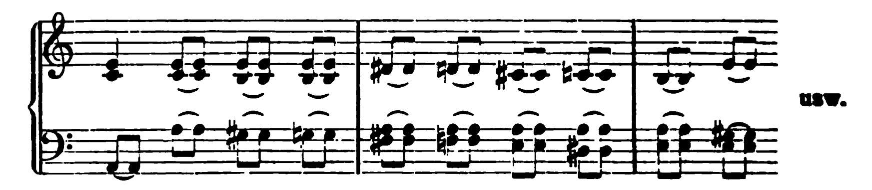
spricht er sich, wohl als Erster, klar und zutreffend über die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit der Musik aus.

Daß er gerade eine „musikalische Vorstellung einiger **biblischer** Historien" gab — so lautet bekanntlich der Titel seiner Programmsonaten — lag im Zug der Zeit. Vielleicht, daß auch ein Vorbild aus der Jugend nachgewirkt hat. Er ist als Primaner in Zittau ein besonderer Schützling des bekannten Rektors und Schuldramendichters Christian Weise gewesen und hat in dessen Lustspiel „Von Jacobs doppelter Heyrat" mitagiert. „Jacobs Heyrat" lautet auch der Titel einer seiner Sonaten, und nicht nur diese, sondern alle haben einen stark dramatischen Zug; am meisten ausgeprägt das Bild eines buntbewegten Schauspiels bietet die erste: „Der Streit zwischen David und Goliath".

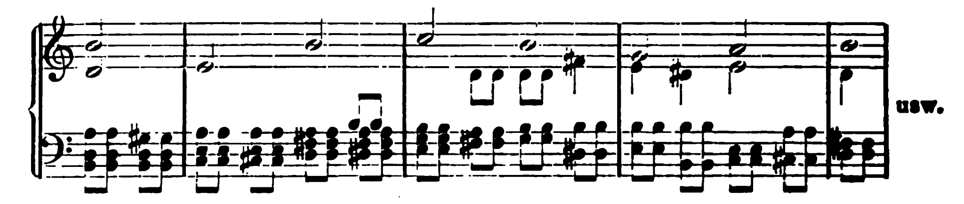
Die Sonaten sind geeignet, trotz aller ästhetisch spekulativen Negationen, den Wert der Programmusik darzutun; die Phantasie Kuhnaus hat sich an den bildlichen Vorstellungen sichtlich gestärkt, und er gewann durch sie der Musik neue Ausdrucksmittel. Wie trefflich gezeichnet ist das „Pochen und Trotzen Goliaths":



wie eindringlich „Das Zittern der Israeliten":



Zu diesem kommt nachher hinzu: „Ihr Gebet zu Gott bey den Anblicke dieses abscheuligen Feindes":
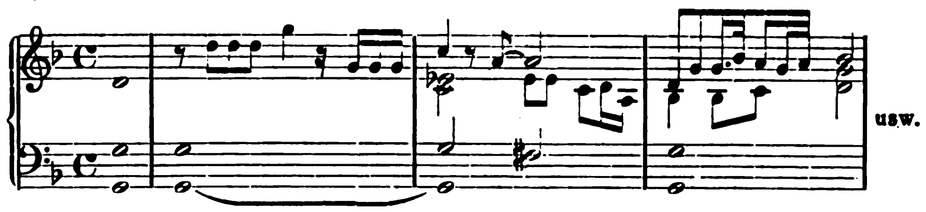


Die Stelle mit dem Choral „Aus tiefer Not" bringt in Erinnerung, daß
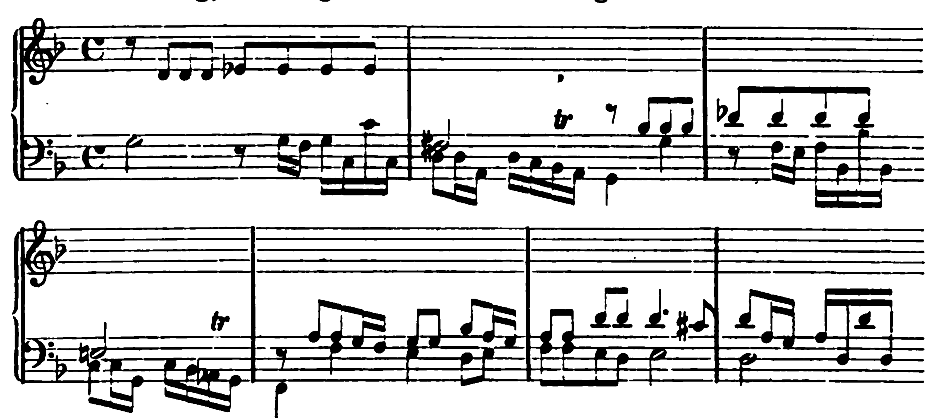


Kuhnau auch an die Ausführung auf der Orgel — das Titelblatt zeigt wenigstens eine orgelspielende Dame — gedacht hat.

Der Satz von „Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit" ist wohl das Tiefsinnigste, was Kuhnau geschrieben, trotzdem er mit seinem Lieblingsrhythmus:



beginnt. Durch die kühne rezitativartige Diktion und Harmonie erhält er seine Bedeutung; er bringt im Verlauf eine Fuge über:

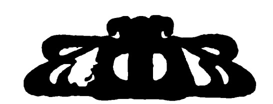


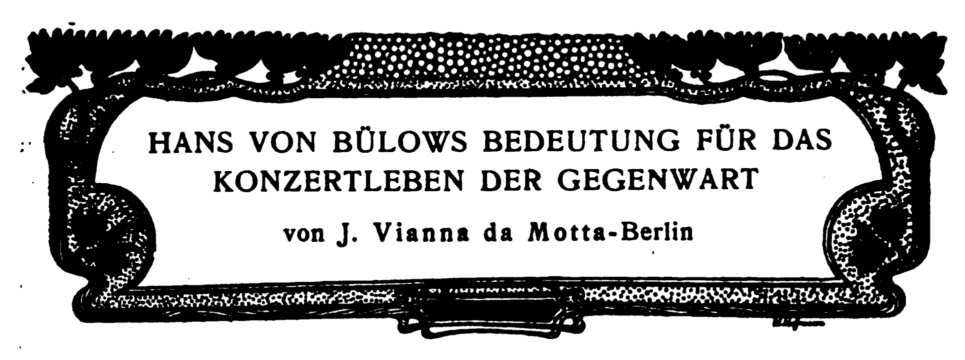
in der Kuhnau die Unsinnigkeit schildern will, und die darum ein so charakteristisches, alle seine anderen weit hinter sich lassendes Gepräge erhalten hat. Ebenso ist ein menuetartiger Satz in „Jacobs Heyrat" zum reizendsten und poesievollsten geworden, was der Meister in dieser Art geschrieben, weil „man höret: Den in der Hochzeit-Nacht vergnügten Bräutigam, dabey ihm zwar das Herz was böses saget, er aber solches gleich wieder vergisset und einschläffet". Weil in der Musik die Ahnung Jakobs, daß er nicht die geliebte Rahel, sondern die häßliche Lea als Braut erhalten, zum Ausdruck kommt, erhält das Stück Relief, im Gegensatz zu fast allen übrigen heiteren Stücken Kuhnaus, die zu harmlos gleichförmig verlaufen. Auch das allmähliche Einschlafen Jakobs gibt zu einem hübschen Effekt Anlaß. Von den übrigen Sonaten wäre etwa die vierte, „Der totkranke und wieder gesunde Hiskias", besonders hervorzuheben, wenn nicht auch hier der Dreischlagrhythmus zuweilen allzusehr sich vordrängte.

Charakteristisch erfunden, der Stimmung und Situation entsprechend, ist übrigens alles in den biblischen Historien, nur wird vieles zu breit geschlagen. Rein künstlerisch wird man auch hier nur einigen Teilen bleibenden Wert zusprechen dürfen; aber dem Gesamtwerk bleibt die große historische Bedeutung, das Ausdrucksvermögen der Instrumentalmusik gesteigert zu haben. Wer die Fähigkeit hat, ein Kunstwerk nicht nur als solches, sondern auch als Dokument seiner Zeit und der Entwickelung zu betrachten, der wird hier ganz besonders auf seine Rechnung kommen, und das ist es wohl auch, was Spitta mit „verständig" meint, wenn er sagt, daß die biblischen Historien „noch jetzt jedem verständigen Spieler Genuß bereiten".

Ein kurzer Anhang sei noch gestattet. In seinem satirischen Roman „Der musikalische Quacksalber" hat Kuhnau treffliche Vorschriften gegeben für den zu seiner Zeit so wichtigen Seitenzweig des Klavierspiels, für das Generalbaßspiel. Unter den schwebenden Fragen der gegenwärtigen Renaissancebewegung ist die der Aussetzung des Continuos eine der wichtigsten. Darum seien Kuhnaus goldene Worte hier noch zur allgemeinen Kenntnis gebracht und er selbst, der grundgescheite und erfahrene Musiker, damit dem Leser nochmals nahegerückt. Golden ist der Inhalt; mögen die Worte beim ersten Lesen manchem etwas kraus erscheinen, eines Kommentars bedürfen sie trotzdem nicht; wen's angeht, der wird sie genau lesen und den Sinn dann auch leichtlich fassen. Kuhnau meint:

„Es kömmt freilich sehr ungeschickt heraus, wenn mancher Organist in einem Generalbasse seinen Sack mit Manieren auf einmal gedenket auszuschütten, und mit allerhand fantastischen Grillen und Läufern angestochen komt, da es sich öfters am wenigsten schicket. Wenn er, indem zum Exempel der Affectus tristitiae von dem Sänger soll exprimiret werden, mit der rechten Hand so viel Lärmen und Gepolter machtet, als wenn ihm die Freude auf einmal in die Achsel gefahren, oder er sonsten unsinnig geworden wäre. Anderer ungeräumter Händel zu geschweigen, die er vornimmt: Wenn etwa der Sänger passagiret, so meinet er, seine Hand müsse auch nicht stille sein, sondern mit dem Kerl in die Wette laufen. In summa, weil er immer vor andern will gesehen und gehöret sein, so läßt er seine Hasen-Ohren allenthalben herfür gucken. Hingegen ist auch derjenige nicht zu loben, der so spielet, als wenn ihm etliche Pfund Blei an Fingern hiengen, oder wenn sein Generalbaß so einfältig herauskömmt, als wenn er einen Choral mit vier Stimmen aus Hermann Scheins Kirchenkantional spielete; sondern der verdienet allererst den Estim der Leute, der sich bei der Accompagnatur einer modesten Manier und Imitation bedienet, auch dem Sänger in seiner Melodie mit einem guten Judicio ausweichet, und unter seiner Stimme so wohl zu moduliren weiß, als wenn man zwei Sänger unter sich konzertieren, und sonst einander accurat begegnen hörte."





HANS VON BÜLOWS BEDEUTUNG FÜR DAS KONZERTLEBEN DER GEGENWART

von J. Vianna da Motta-Berlin

Vor kurzem faßte Humperdinck die Bedeutung Wagners für das Kunstleben der Gegenwart in die Worte zusammen: er gab uns die künstlerische Freiheit, wie Luther uns einst die moralische gab. Was von Wagner auf diese Weise für das allgemeine Gebiet, namentlich das schöpferische, gesagt wird, gilt von Bülow für das speziellere Gebiet des Konzertlebens und der Interpretation. Diese überragende Bedeutung, deren Folgen wir genießen, ohne daran zu denken, wem wir sie verdanken, tritt handgreiflich hervor aus seinen Briefen, deren Herausgabe seine Wittwe mit Umsicht und Hingebung veranstaltet. Das große Werk ist fast vollendet, letzten Herbst erschien der VI. Band (im Verlag Breitkopf & Härtel), der vorletzte der ganzen Sammlung, der die Meininger Periode von 1880 bis 1886 enthält. Da diese bedeutendste Periode von Bülows grandiosem Wirken fast in die Gegenwart hereinragt, so können wir schon von hier aus seine Bedeutung für uns übersehen.

Wenn man Bülows unruhiges Wanderleben an sich vorüberziehen läßt, so sieht man klar und bestimmt das einheitliche Band in allen Phasen dieses Feuergeistes. In allen seinen, so oft wechselnden Anschauungen ist die Grundstimmung immer: künstlerische Freiheit. Ob er für Liszt und Wagner, oder später eifriger für Brahms als für jene eintritt, immer predigt er das Evangelium der Freiheit. Nie ist er der Mann einer Partei, wenn es auch so scheint, und er auch wirklich von den Parteien dafür ausgenutzt wurde. Er war es so wenig, daß er zuletzt sich in einer tragischen Vereinsamung befand, indem keine Partei ihn ganz als den ihrigen anerkennen wollte. Den Konservativen interpretierte er die ältere Musik zu „frei", den modernen Umstürzlern bot er nicht genug Unterstützung. Er verstand sich weder zum Anarchismus, noch zur unselbständigen Anbetung der Tradition. Das eben ist wahre Freiheit. Eins der sonderbarsten Mißverständnisse ist es, Bülow als Muster des „objektiven" Musikers anzusehen, der sklavisch die Intentionen des Komponisten befolgt habe.[1]) Gegen Ende

[1]) Den Anteil des Verstandes an seinen Interpretationen hat er in einer wundervollen Briefstelle an die Gattin aufs schärfste präzisiert: „Verstand schafft nie Poesie, aber Poesie schärft den Verstand, ohne sich selber abzustumpfen. Ich bei meinem Studieren gehe zunächst rein verstandesmäßig zu Werke, damit nichts später, wenn ich an den Gefühlsvortrag gehe, die Tätigkeit meiner Fantasie hemme, nichts mehr meine technische Aufmerksamkeit reize."

seines Lebens machten einige wiederum ihm zum Vorwurfe, daß er zu „willkürlich“ verfahre. Während die Majorität ihn für den größten Beethoveninterpreten hielt, fanden andere, daß er manches durchaus nicht „Beethovensch“ nähme. Das zeigt, wie wenig er im Grunde verstanden wurde. Auf einen solchen Tadel soll er geantwortet haben: daß Brahms ihm erklärt habe, er könne seine Sachen spielen wie er wolle; wie viel mehr also könne er das bei Beethoven tun, von dem kein Mensch mehr wisse, wie er sie eigentlich gewünscht habe. Damit ist das Gespenst der Tradition vernichtet. Wo existiert sie, diese hochheilige Tradition? Tradition wird in jedem großen Künstler von neuem geschaffen, aber sie läßt sich durchaus nicht fortpflanzen. Wahre Tradition wäre Erstarrung, verkehrte sich schließlich in Entstellung der Intentionen des Komponisten. Das Große bei Bülow war eben, daß er bei aller Freiheit, aller Subjektivität nie in Launenhaftigkeit verfiel. Das einzige Maßgebende beim Interpreten ist der gegenwärtige Eindruck. Und wenn man Bülow Beethoven dirigieren hörte, hatte man den überwältigenden Eindruck, Beethoven zu hören. Wie er durch freies Nachschaffen uns den Eindruck gab, eben Beethoven, nicht Bülow zu hören, das ist das Geheimnis des genialen Interpreten. Ein anderer subjektiver Künstler gab uns immer nur sich: ob er Beethoven, Schumann, Chopin spielte, immer war es Rubinstein, was wir hörten; die Werke waren ihm nur das Material, worin er seine Persönlichkeit machtvoll entfaltete. Gewiß auch eine imposante Kunstform, aber höher steht doch diejenige, die, ohne die eigene Persönlichkeit aufzugeben, die fremde so aus sich heraus neu schafft, daß wir sie als das Urbild erkennen. Der bloße Kopist und der bloße gewaltsame Umbildner sind viel einfacher zu beurteilen. Bülow wurden merkwürdigerweise von verschiedenen Seiten beide Vorwürfe gemacht. Aber beide sehr mit Unrecht. Er hat eben das unnachahmliche Beispiel des freien und doch treuen Interpreten gegeben.

Es ist sehr bezeichnend, daß bei der Aufführung der „Eroica“ durch Mottl in Berlin im letzten Winter fast jeder aufatmete: endlich hatte man wieder Beethoven gehört, nachdem man zwischen mehr oder minder blassen und subjektiv gefärbten Aufführungen hin und her geworfen worden war. Nun, diese Aufführung gemahnte mich gerade an den Geist Hans von Bülows: da war dasselbe verzehrende Feuer, die Natürlichkeit der Empfindung, die Freiheit des Dirigenten, gepaart mit Treue gegen die Komposition.

Als Richard Strauß in Paris einmal Beethovens Siebente Symphonie dirigierte, tadelte man seine Freiheit in der Wiedergabe, namentlich der Tempi. Da hörte ich ihn sagen: „Bei uns erging es Bülow genau ebenso.“ Er bestätigte also, daß man vor Bülow in Deutschland ebensowenig Freiheit duldete wie noch heute in Frankreich.

Nun erhielt ja gewiß Bülow reichste Anregung zu solchen Anschauungen von Wagner und Liszt, aber diese haben doch zu wenig gewirkt als Dirigenten und konnten nicht so viel Einfluß bis auf die Gegenwart ausüben, wie Bülow durch jahrelange Tätigkeit in allen Ländern. Wenn man diese große Trias in dem Kampfe für die Freiheit auch nicht trennen kann, so verdanken wir doch Bülow für die Interpretation in letzter Linie das meiste, die Befreiung.

Diese Wirksamkeit Bülows wird namentlich in dem letzten Briefbande anschaulich, da wir in diesem seine Art, mit dem Meininger Orchester zu arbeiten, seine ausgedehnten Reisen, den beispiellosen Enthusiasmus, den er überall erregte, miterleben. Die unerhörte Schöpfung dieses Orchesters, das trotz seiner numerischen Schwäche alle anderen stärkeren schlug, ging aus von einem scheinbar einfachen Grundsatz, den Bülow so formulierte: „In der Kunst gibt es keine Bagatellen.“ In den Separatproben ließ er ja bekanntlich nicht nur jede Instrumentengruppe, sondern sogar jeden Geiger einzeln probieren. Welche ungeheure Überbürdung Bülow sich damit auferlegte, läßt sich vorstellen, und so wundern wir uns nicht, ihn fast immer krank zu sehen. Dazu kamen noch seine so hoch gespannten Forderungen, denn trotz aller Arbeit, aller Erfolge hören wir ihn erst im zweiten Jahr der Reisen mit Befriedigung von den Leistungen des Orchesters sprechen.

Die Herausgeberin hat mit großem Geschick die Wahl der Briefe getroffen und durch die Zeitungsberichte jener Zeit ergänzt, so daß Bülows Leben lückenlos an uns vorüberzieht. Sie ist so gewissenhaft vorgegangen, daß sie nur Dokumente der Zeit sprechen läßt, nicht einmal auf eigene Erinnerungen sich verlassend, sondern für solche Fälle, für die keine fremden Dokumente vorhanden, eigene Briefe aus jener Zeit zitierend. Von großem Interesse sind die Zeitungsberichte. Man hat den Einwurf gemacht, daß das ja nur individuelle Eindrücke darstelle. Ja, natürlich. Aber es sind doch die Eindrücke, die Bülow tatsächlich erweckte. Woraus sonst hätte man die ersehen können? Und da sie es durchaus nicht auf eine Apologie absieht, sondern mit historischer Objektivität jeder Stimme Platz gewährt, so erhält man ein durchaus lebendiges Bild der Wirkung, die Bülow ausübte. Dabei sind diese Berichte, namentlich die aus Wien, oft vorzüglich geschrieben, voll Verständnis für Bülows Wesen und es treffend charakterisierend.

Daß sie sogar ihren persönlichen Besitz, des Gatten Briefe an sie, mit bewunderungswürdigem Opfermut der Öffentlichkeit preisgibt, muß man ihr verehrungsvoll danken. Man hat ihr vorgeworfen, daß sie zu viel Intimitäten preisgebe, die nicht vor die Öffentlichkeit gehören. Wenn man aber genau beobachtet, wie sie oft aus einem Briefe nur ein paar

Zeilen auswählt, weil sie gerade etwas Charakteristisches enthalten, so muß man vielmehr auch ihren Takt und ihre Diskretion anerkennen. Notwendig waren aber die Auszüge aus diesen intimsten Briefen vor allem deshalb, weil sie die einzigen sind, in denen Bülow sich rückhaltlos über seine eigenen Leistungen ausspricht. Bei Mitteilungen an jeden andern ist er tausend Einflüssen ausgesetzt, hier aber spricht er wie mit sich selbst.

Natürlich muß man bei einem impulsiven Stimmungsmenschen, wie Bülow es war, seine Urteile nicht als definitive hinnehmen und z. B. sich nicht wundern, wenn er einmal sagt, er habe Brahms' Symphonieen „satt bekommen", weil er sie auf einer Tournee fast täglich dirigieren mußte. Das war ein momentaner Überdruß, sehr natürlich bei so häufiger Wiederholung. Und wenn man sich daran stoßen sollte, daß Bülow die Musik zum „Parsifal" ein „Capharnaüm de dissonances" nennt (dagegen die Dichtung „sehr schön" findet), so muß man bedenken, daß die Absicht der Herausgeberin nicht ist, Bülow als unfehlbaren Richter hinzustellen oder als eine Persönlichkeit, die jedem auch „gefallen" solle, sondern ihn zu zeigen, wie er war, mit allen Widersprüchen. Das richtige Bild seines Wesens festzustellen für die Nachwelt, das ist ihr Bestreben, die große Aufgabe, der sie sich mit Ausdauer und im Kampf gegen alle Schwierigkeiten gewidmet hat. Und das war notwendig. Niemand ist so stark mißverstanden worden wie Bülow. Und nur jetzt, solange die schwer zugänglichen Dokumente und Zeugen noch erreichbar sind, konnte eine solche Arbeit geleistet werden.

Da ist z. B. der, Vielen bedenklich scheinende Brahmskultus. Man ging so weit, Bülows Aufrichtigkeit in diesem Punkte zu bezweifeln (s. Alexander Ritters geistreichen Aufsatz über das „Spanisch Schöne" in der Allgemeinen Musikzeitung 1892). Man glaubte auch, daß Bülow sich für Brahms begeisterte nur aus dem Wunsch, Wagner einen Gegenpapst entgegenzustellen.

Würden nicht schon Bülows unerschütterliche Wahrhaftigkeit und ritterliche Gesinnung eine solche Annahme entkräften, so würde sie jedenfalls durch Außerungen in diesem Bande ganz hinfällig werden. Sein erster Eindruck bei Bekanntschaft mit Brahms' Musik war kein günstiger, wie man sich aus den früheren Briefen erinnert, und selbst 1882 schrieb er noch: „Les nouvelles œuvres de Brahms (Trio, Quintuor) sont d'une sécheresse aussi parfaite qu'académique." Aber das war ein vorübergehender Eindruck. In den Briefen an seine Frau, die, wie gesagt, ganz frei von jedem Einfluß sein müssen, spricht er von dem „Riesengeist" mit solcher Verehrung, daß man unmöglich etwas Gekünsteltes darin sehen könnte. Mir scheint seine Begeisterung für Brahms viel tiefere

Gründe zu haben. Mit Liszts Musik war er vielleicht, selbst in der Zeit seines Kampfes für ihn, innerlich nie ganz verschmolzen, Brahms und — Wagner[1]) dagegen, namentlich die Herbheit und die formelle Strenge und Konzentration Brahms', entsprachen mehr seiner Natur.

Wie tragisch ist es nun, daß selbst der hochverehrte Brahms ihm Schmerz zufügte! Denn als Brahms in Konflikt geriet zwischen seinen alten Freunden (Clara Schumann, Reinecke usw.) und Bülow, hielt er trotz allem, was er diesem verdankte, nicht unbedingt zu ihm. Ein tief verwundender Pfeil mehr, wie Bülow deren leider so viele in seinem Leben empfangen. Wenn er jemand mit heißem Herzen entgegenkam, sich ihm mit Hingabe widmete, antwortete man ihm mit Zurückhaltung und Kälte.

Von hohem Interesse ist es auch, in die Organisation der Konzerte einen Einblick zu tun und zu sehen, wie selbst in praktischen Fragen der später wegen seiner Geschicklichkeit so berühmte Hermann Wolff von Bülow vieles lernte.

Auch die Frage der Programmzusammenstellung, die heute so viel Staub aufrührt, ist von Bülow schon vollständig im heutigen Sinne gelöst worden. Aber wenn man heute Vorschläge macht zu einer künstlerischen Aufstellung des Programms, weiß man nicht mehr, daß Bülow schon dieselben Forderungen gestellt und erfüllt hatte.

Noch vieles mehr wäre aus diesen Briefen zu ersehen für das oben gestellte Thema. Aber ich schließe hier und wünsche, daß jeder von diesen Briefen denselben Eindruck einer großen Persönlichkeit empfangen möchte, des Gründers unseres modernen Konzertwesens, wie ich ihn empfing. Welch ein Edelmann Bülow war, möge auch aus dem einzigartigen Zug hervorgehen, wie er, der alternde Meister, den jungen, aufstrebenden d'Albert bewunderte. Ein erhebendes Charakterbild und ein großes Stück Kunstgeschichte enthalten Bülows Briefe.

---

[1]) Man vergl. die erschütternde Wirkung, die Wagners Tod auf ihn machte.





CARL LOEWES CHORGESÄNGE WELTLICHEN INHALTS

von Dr. Leopold Hirschberg-Charlottenburg

Schluß

14. „Beim Maitrank“ (J. N. Vogl) ist, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung arrangiert, in Bd. XVI, p. 124 zum erstenmal gedruckt, ebenso das „Dolce far niente“ (Bd. II, p. 108).

15. „Die Geister der Stifter“ (ein Maurerlied) und die Umdichtung: „Die seligen Meister der Tonkunst“ (ungedruckt) zeigen im Anfang eine von Loewe öfters beliebte harfenähnliche Begleitung (Anfang des „Nöck“); dann folgen ein paar dumpfe Hammerschläge, die Geister nah'n; ihr Gesang ist in breitem $^6/_4$-Takt ausgeführt. Der Schluß zeigt wieder die Rückkehr zum Anfang, als die Geister unter Harfenklang „heimwärts zum ewigen Morgen“ entwallen.

16. Zwei Schulgesänge (ungedruckt). Manuskript in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

„Unsere Aula“ ist ein ganz einfaches Lied, durchweg vom Chor zu singen. Reicher bedacht ist eine 1854 dem Abgange des Direktors Hasselbach vom Stettiner Gymnasium gewidmete Kantate. Ein von edler Empfindung getragenes Abschiedslied, das in seinen drei Strophen jedesmal zuerst ein längeres Solo, dann ein Soloquartett und endlich einen kurzen Chor (wirkungsvoller Taktwechsel von $^4/_4$ und $^6/_8$) bringt.

17. „Zumalacarregui.“ Spanische Romanze. Gedruckt im „Hohenzollern-Album“, Bd. I, No. 19.
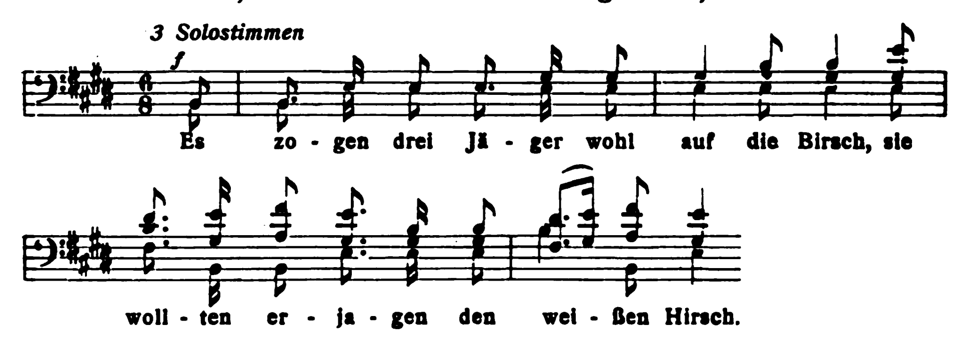
Dieser Freiheitsgesang ist von Loewe auf direkte Veranlassung Friedrich Wilhelms IV. komponiert worden, der darüber an den General von Pfuel schrieb: „Ich hoffe, das Lied wird Sie wüthend begeistern, und Sie werden Loewe begeistern und ihn dahin bringen, daß er es in faßliche Musik setze, auf daß unser Kriegsvolk zuweilen vom baskischen Helden singe. Das Lied ist so aus einem Guß. Da darin zuletzt die Esel auf des Löwen Grab tanzen, wär's schön, wenn unser Loewe über jener Eseln Stall

brüllte". Der spanische Nationalcharakter ist in dieser Romanze ebenso glücklich getroffen, wie im „Sturm von Alhama"[1]; die Klavierbegleitung beider ist fast die gleiche. Daß während der zwölf Strophen keine Ermüdung beim Zuhörer Platz greift, dafür hat der Tondichter durch mannigfachste „Umbiegungen" des Themas gesorgt.
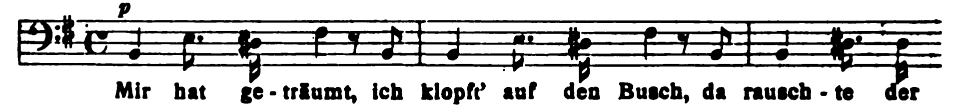
18. „Abendlied" von L. Giesebrecht, ein sanfter Gesang, in der Gesamtausgabe als einstimmiges Lied gedruckt[2].

19. Zwei heitere Gesänge. Zum erstenmal gedruckt in „Germania. Klänge aus der deutschen Lehrerwelt." Berlin 1895, p. 279 und 295.

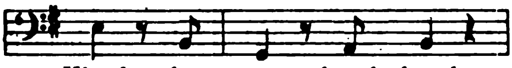
„Der weiße Hirsch" von Uhland ist wohl geeignet, unser Interesse und das aller Männergesangvereine zu erregen. Denn das Uhlandsche Gedicht ist eine wirkliche Ballade, und wir dürfen demgemäß von vornherein die größten Ansprüche an die Komposition stellen. Die werden nun voll erfüllt. Das Werk ist — ein neuer Beweis dafür, daß Loewe das Richtige trifft — dreistimmig; denn drei Jäger sind es, die den weißen Hirsch erjagen wollen. Der Chor vertritt in gewissem Sinne die Stelle des antiken Chors, indem er seine Bemerkungen über die drei Jäger (Tenor I, II, Baß) macht. Und so haben wir zunächst einen immerwährenden Wechsel zwischen Solo und Chor. Eine lustige Jagdfanfarenmelodie in E-dur, von den drei Solostimmen gebracht, setzt ein:
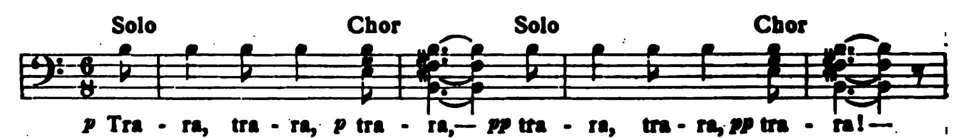


Der Chor wiederholt die beiden Zeilen, und so geht es weiter fort. Dabei ist nun der Wechsel der Ton- und Taktarten bemerkenswert. Die zweite Strophe ist bereits g-moll, die dritte, wo der dritte Jäger beginnt:
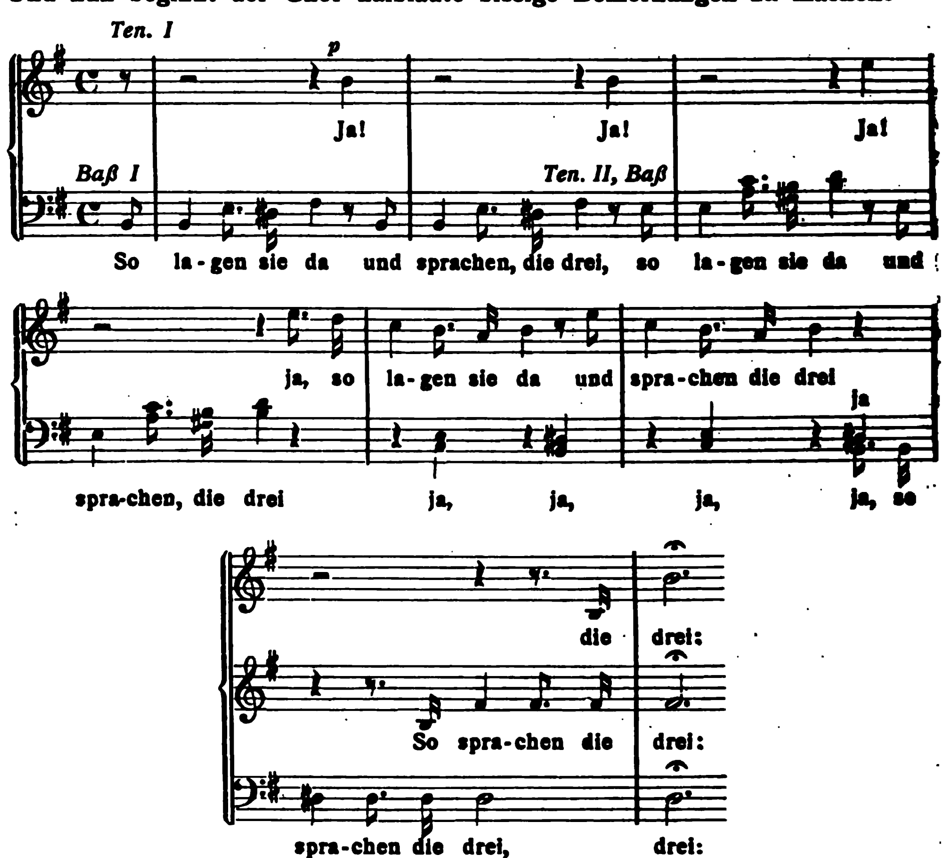


[1] Ges. Ausg., Bd. VI, p. 48.
[2] Bd. XVI, p. 112.
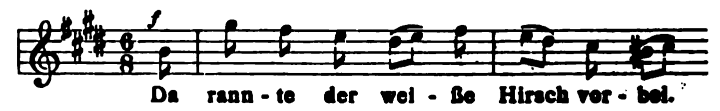


im $^4/_4$-Takt. Das Solo des zweiten Jägers weist $^6/_8$ und C-dur auf. Sehr hübsch ist beim ersten Jäger noch der Hornruf ausgeführt:



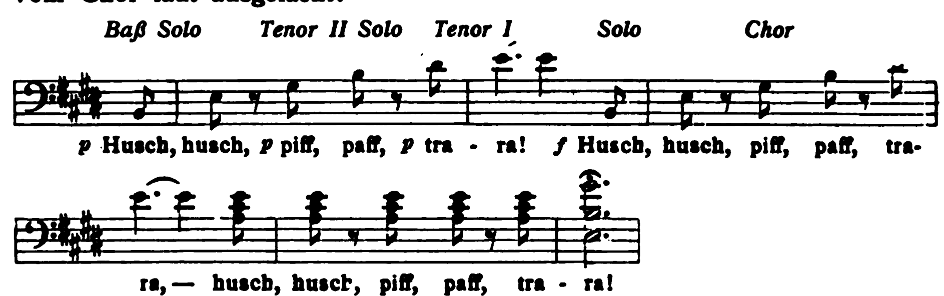
Und nun beginnt der Chor halblaute bissige Bemerkungen zu machen:



Dann plötzlicher schneller Übergang nach E-dur; fugenartig stürzen die drei Stimmen hintereinander daher:



als wollten sie das flüchtige Wild mit ihrem Nachlaufen einholen! Erst als der Hirsch nicht mehr zu sehen ist, kommen die verdutzten Solisten wieder zu Wort; bis dahin hat nur der Chor die Erzählung geführt. Ganz wehmütig singt zum Schluß jeder der drei seinen Jagdruf und wird vom Chor laut ausgelacht:



Der zweite Gesang, „Der Ritter Schlemusalnick, eine lustige Ballade im Stil der „Fliegenden Blätter" von J. N. Vogl, ist ebenfalls äußerst dankbar, besonders die Stellen:

„Die Nacht, die ist des Schlemusalnicks Element,
Weil ihn kein Gläubiger zur Nachtzeit kennt",

wo der erste Baß die zwölfte Stunde durch immerwährendes Bringen ein und desselben Tones markiert, und:

„Da stolpert plötzlich unter ihm der Gaul,
Da liegt der Schlemusalnick auf seinem großen Maul",

wo die einzelnen Stimmen in der Art eines Kanon das Herunterfallen des Helden vom Pferde schildern. Sehr komisch schließt das Stück im pianissimo:

„Was hast du reiten müssen in stockfinsterer Nacht?!"
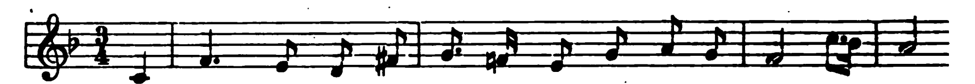
20. „Isabella." Lyrisch-dramatische Versöhnungsszene aus Schillers „Braut von Messina". Für Alt-Solo und Männerchor mit Begleitung des Pianoforte. Gedruckt in „Die Musikwelt" (Berlin und Leipzig 1905, Heft 35 und 36). Dort möge auch die ausführliche von Maximilian Runze dazu gegebene Erläuterung nachgelesen werden.

II. Abschnitt: Frauen-Chöre

21. Zwei Gesänge für drei Frauenstimmen. Op. 80, Heft 2. (Berlin, Schlesinger).

„Frühlingsverein" („Drei Röslein im Garten") ist ein anspruchsloser Gesang im Volkston, dessen Vortrag jedoch eine nicht unbeträchtliche Koloratur-Fertigkeit der Soprane voraussetzt. Größer angelegt ist „Trost

in Tränen" von Goethe. Hier wird, bei gleichfalls volkstümlichem Satz[1]), jede der vier Strophen von einem Alt-Solo eingeleitet:
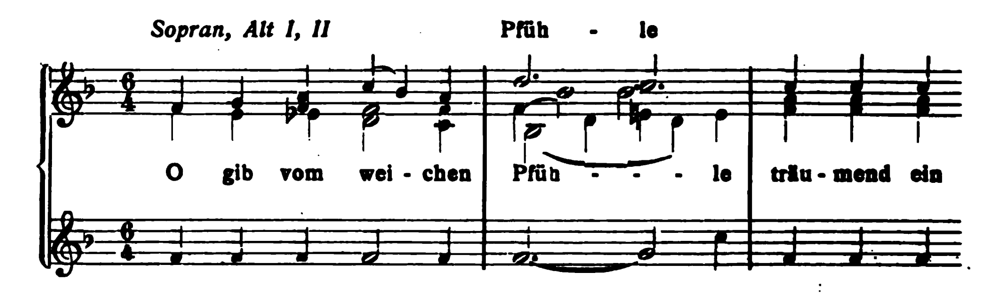


Die Antwort bringt dann der dreistimmige Chor. Bekanntlich hat Peter Cornelius das Gedicht derart komponiert, daß vier Solostimmen (Mezzosopran, Tenor und zwei Bässe) die Fragen tun und ein Bariton-Solo die Antwort gibt. Mir scheint diese in Trost und tränenreichste Milde getauchte Dichtung besser von Frauen vertreten zu werden, wie es Loewe getan hat.

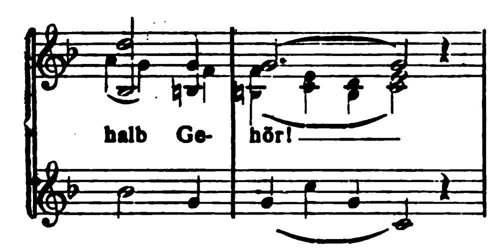
III. Abschnitt: Gemischte Chöre

22. Vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Op. 79. (Dresden, Paul.)
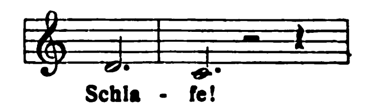
Unter den sechs Stücken dieses Opus sind nicht weniger als vier Goethesche Gedichte. In dem ersten, „Frühzeitiger Frühling", kommt ein still-seliger Jubel zum Ausdruck: der leichtgeschürzte $^6/_8$-Takt, das Allegretto-Tempo, die Koloraturen der Frauenstimmen, die halbgedämpfte Tongebung — alles vereint sich, um die herrlichen Dichterworte möglichst sinngemäß zu betonen. In seiner Einfachheit hervorragend ist der „Nachtgesang"; Huttens Wahlspruch „Ich habs gewagt" muß jeder Komponist sich zu eigen machen können, wenn er sich an diese oder etwa die Mignon-Gesänge macht, die ohne Töne genug der Musik in sich tragen. Im „Nachtgesang" fällt der Baß fort, während der Alt verdoppelt erscheint. Eine weiche, träumerische Stimmung liegt über dem Ganzen:



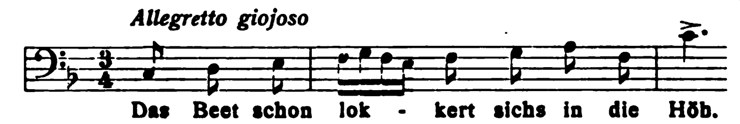
[1]) Goethes Dichtung lehnt sich im Eingang an ein älteres dialogisiertes Volkslied an.



Bei dem „Schlafe, was willst du mehr" wird durch Eintreten der einzelnen Singstimmen nacheinander und das *pp* ertönende



des zweiten Alt am Schlusse, während die übrigen Stimmen in breitem Akkord verhallen, das Entschlummern schön gemalt. „Der Frühlingsverein" (von F. Kugler) ähnelt in Anlage und Stimmung der No. 1. Während nun No. 4 „Mailied" („Wie herrlich leuchtet mir die Natur") ebensowenig wie Beethovens Komposition die Worte des Dichters erschöpft, erweist sich No. 5, „Frühling übers Jahr", als sehr abwechselungsreich. Dadurch, daß die vier Stimmen, zuerst der Baß:
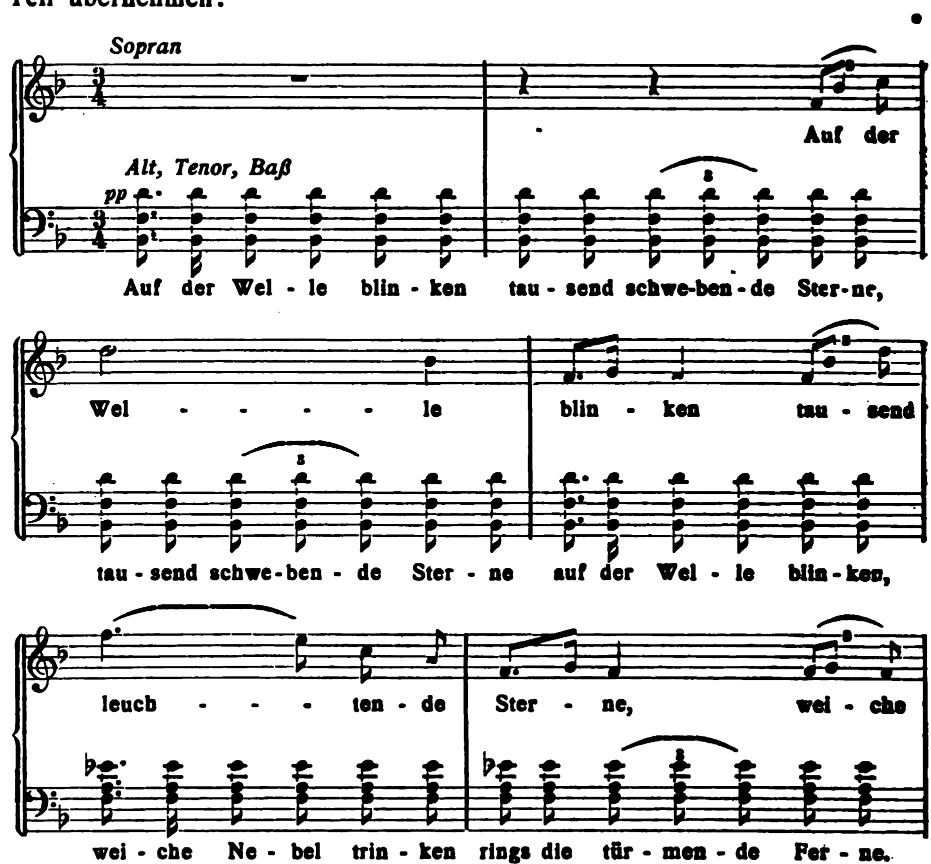


dann der Alt, weiter der Tenor und endlich der Sopran einzeln hintereinander eintreten, sich im ferneren Verlauf zu zwei und zwei vereinigen und dann bis zum Schluß im Vierklang verharren, wird das allmähliche Erblühen der Natur und Liebe bis zum höchsten Glücksgefühl sinnfällig zur Darstellung gebracht. — No. 6, „Wunsch im Frühlinge" (Keferstein), ist ein Volksliedchen im bescheidensten Rahmen (nur elf Takte!) und von hoher Anmut.

23. Drei Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Op. 80, Heft 1. (Berlin, Schlesinger.)

Das erste, „Der Lindenbaum" von Willibald Alexis, ist durch besonders reiche Anwendung der Koloratur im Sopran und Baß auffällig; während die Frauenstimme das Summen der Bienen damit zu schildern hat, liegt der männlichen die Versinnbildlichung des Rauschens der Bäume ob. „Auf dem See" von Goethe steht nicht auf der Höhe anderer Goethe-Kompositionen des Meisters und wirkt durch den immerwährenden
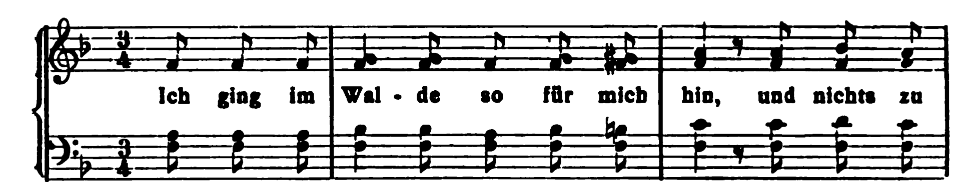
Wechsel der Taktart in ganz kurzen Zwischenräumen ($^6/_8$, $^4/_4$, $^3/_4$ kommen innerhalb von 68 Takten 16 mal zum Vorschein) unruhig. Im Mittelsatz findet sich eine bemerkenswerte Schilderung, indem der Sopran allein die Melodie führt, während die drei anderen Stimmen in flüsterndem Tone den illustrativen Teil übernehmen:

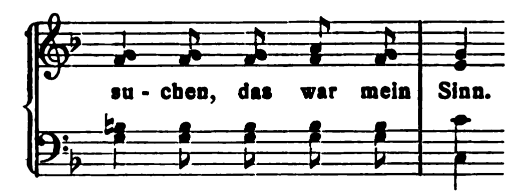


No. 3, „Dich soll mein Lied erheben", kann angesichts seiner Frömmigkeit und Glaubenskraft fast unter die geistlichen Gesänge eingereiht werden.
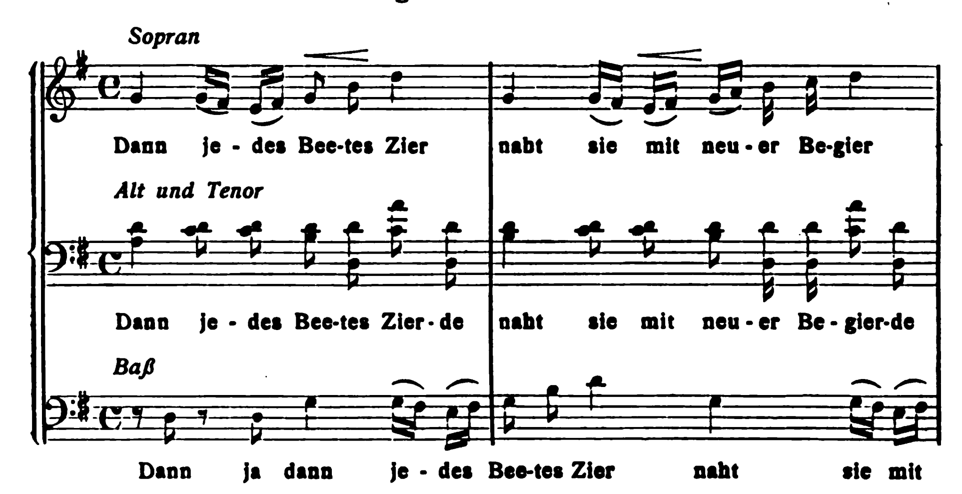
24. Fünf Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Op. 81. (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Sie enthalten die bedeutendsten und auch bekanntesten Stücke, darunter die hochberühmte, holdselige Legende „In der Marienkirche", die ebensowenig wie „Im Frühling" von Lenau, mit seiner Schilderung des „Liederkletterns" der Lerche, einer ausführlicheren Erläuterung bedarf. Auch Goethes „Im Vorübergehn" mit seiner bescheidenen Volksweise:
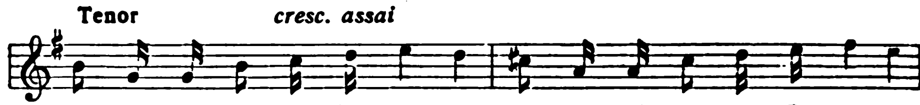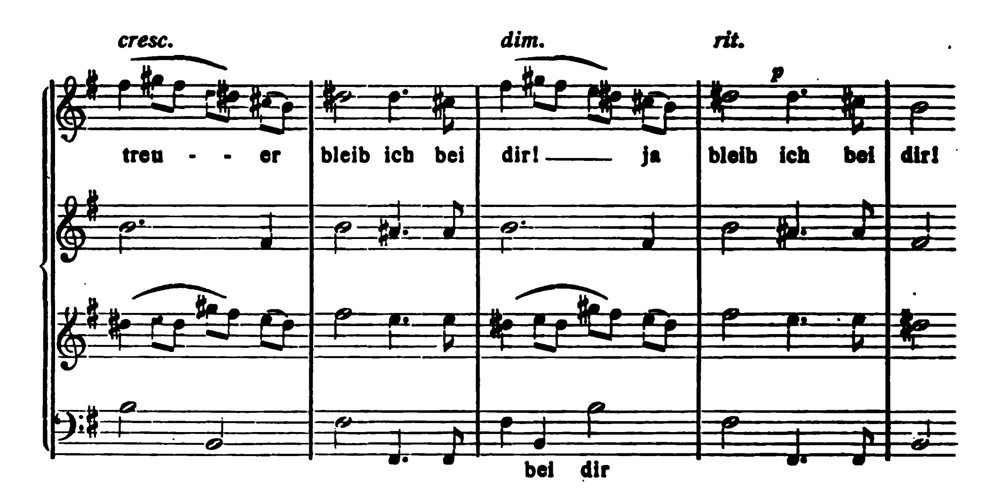




wird stets gern gehört sein. Größere Formen zeigt „When the first summer bee" von Ferdinand Freiligrath. Ein in herrlichsten Mozartschen Wohllaut gekleidetes Ständchen hören wir hier, im Anfang leis flüsternd, bis auf zwei lautere Akzente, mit reizender Malerei des Bienengeräusches durch Alt- und Tenorpassagen. Bald steigert sich die Empfindung: nach kleinem kanonischen Wechselspiel zwischen Sopran und Baß, während Alt und Tenor wie Zitherklang dazwischen reden:



schwingt sich alsbald der Tenor hoch auf:

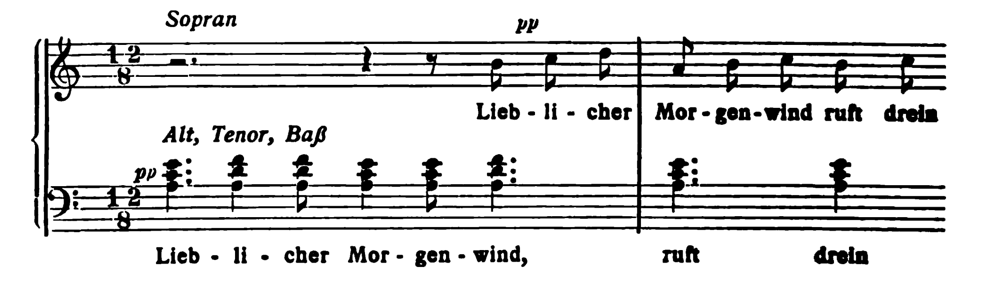


und führt zu wundervollstem, vollakkordigem Gesange aller Stimmen, wobei Sopran und Tenor führend und ausdrucksvoll hervortreten:
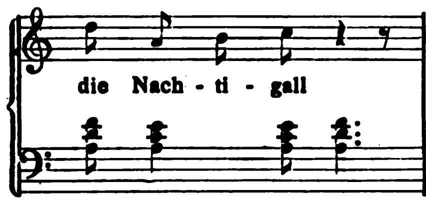


Dann wieder Rückkehr zum lockend flüsternden Anfangsthema und innig ausgebreiteter Schluß.

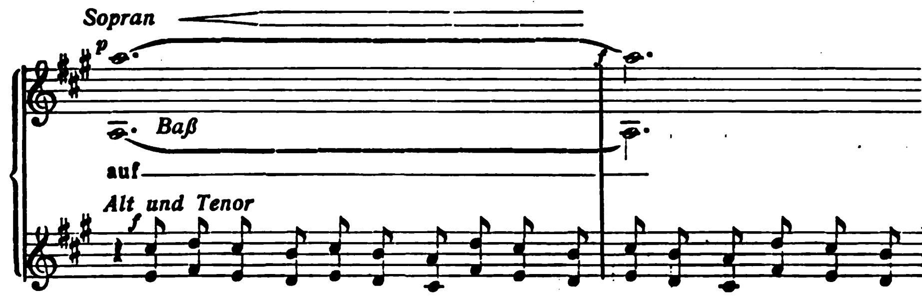
Es war ein glücklicher Gedanke von Loewe, Goethes gewaltigen „Ganymed" für vier Stimmen zu komponieren; vermag doch eine Stimme kaum die mächtigen Gedanken aller der Oden („Prometheus", „Schwager Kronos", „Grenzen der Menschheit" usw.) zum Ausdruck zu bringen. Den Meisterschöpfungen Schuberts schließen sich Loewes „Ganymed" und „Mahomets Gesang"[1]) (für eine Tenorstimme) würdig an. Während nun Schuberts „Ganymed" in weicher, träumerischer Stimmung beginnt und sich allmählich zu grandiosem Aufschwung hebt, beginnt der Loewesche Chorgesang schon in starker, lebhafter Begeisterung, einem griechischen Dithyrambus nicht unähnlich. Und diese Lebhaftigkeit, die in sich mühender Unrast zu den Wolken emporsteigen will, die nirgend Ruhe und Verweilen aufkommen läßt, ist das Charakteristikum des ganzen Werkes. Windeswehen und Nachtigallenruf werden vom Sopran gemalt, während die übrigen Stimmen die lauschende Natur widerspiegeln:



[1]) Ges. Ausg., Bd. XII, No. 1.



Beim „Hinauf strebt's" wirken alle Stimmen zusammen und teilen sich beim Abwärtsschweben der Wolken, wobei speziell dem Baß die Schilderung von „Die Wolken neigen sich" überlassen wird. Ganz machtvoll ist vor dem im Smorzando sich verlierenden Schluß noch das „Umfangend umfangen" ausgedrückt, indem Sopran und Baß einen vom Piano bis zum Forte anwachsenden langgezogenen Ton, Alt und Tenor überlaut das Motiv der Ruhelosigkeit bringen:



In trefflichstem Arrangement für eine Singstimme, an die allerdings dabei die höchsten Ansprüche gestellt werden, ist das Werk auch in die Gesamtausgabe[1]) übergegangen.

25. Drei Chorgesänge: „Brautlied" (Brumm), „Frühlings Seele" und „Taubenlied" von L. Giesebrecht.

Diese einfachen, sangesmäßigen Kompositionen sind im Arrangement für eine Singstimme mit Klavierbegleitung der Gesamtausgabe einverleibt worden[2]).

26. Bisher ungedruckt sind:
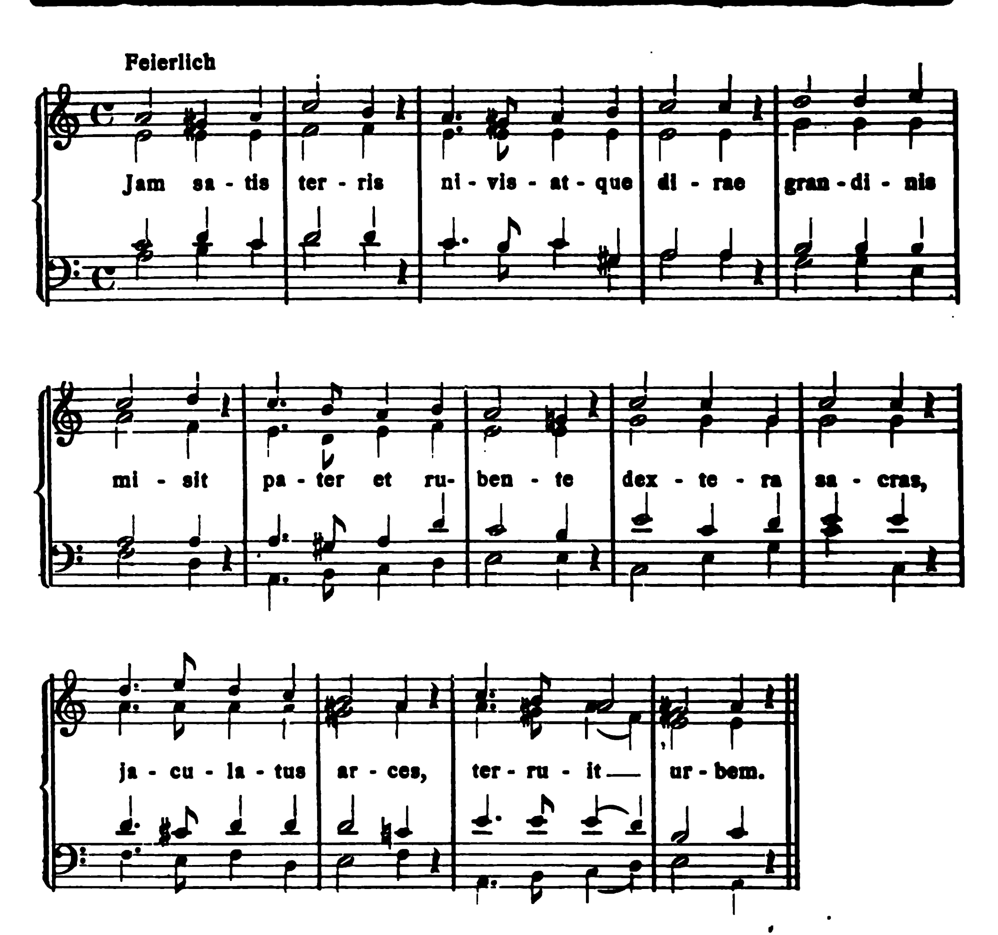
a) Ode des Pindar, für Solo und Chor;

b) Ode des Horaz (Buch I, No. 2).

Die zweite Ode entreißen wir hiermit der Vergessenheit:
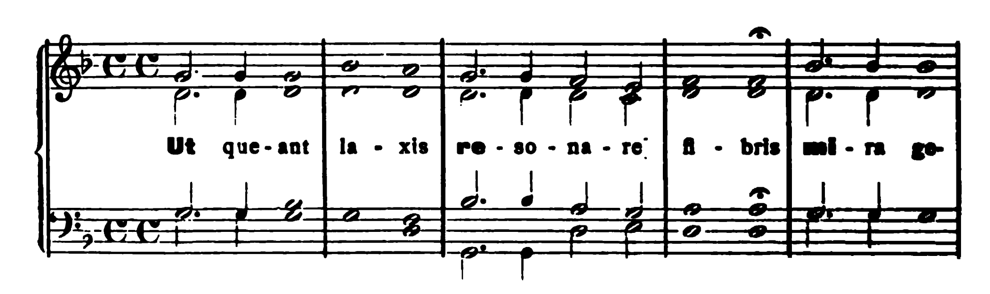
---

[1]) Ges.-Ausg. Bd. XII, p. 34. [2]) Bd. II, p. 16; Bd. XVI, p. 90, 104.
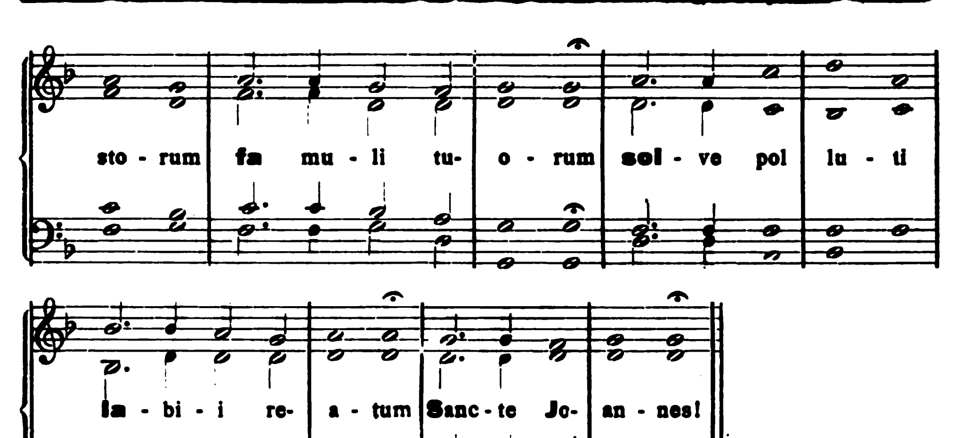


c) Hymnus.

Auch dieses historisch interessante Dokument bringen wir nachstehend zum Abdruck, denn:

„Ut re mi fa
Est tota musica."
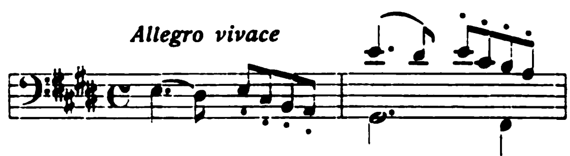




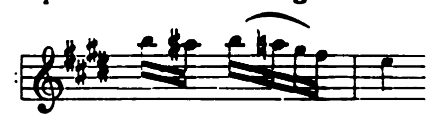
IV. Abschnitt: Größere Werke (Kantaten) für Solostimmen und gemischten Chor

27. „Die Walpurgisnacht". Ballade von Goethe für Solo und Chorgesang mit Begleitung des Orchesters (oder des Pianoforte). Op. 25.[1])

Diese große, Spontini gewidmete Komposition darf in keiner Weise mit der Mendelssohnschen verglichen werden, weil beide im Prinzip auseinandergehen. Während uns Mendelssohn, wie Runze richtig hervorhebt, ein Oratorium im Kleinen gegeben hat, ist Loewe von Anfang bis zu Ende Balladenkomponist; Mendelssohns Werk dauert etwa 40, Loewes etwa 15 Minuten. Bei Mendelssohn eine lange Ouvertüre und weit ausgesponnene Chorsätze — bei Loewe ein dramatischer Vorgang in straffster Form, ein Gemälde nächtlicher Feier und nächtlichen Spuks — Rembrandt und Höllenbreughel zugleich. Ein paar Äste hört man wohl krachen:

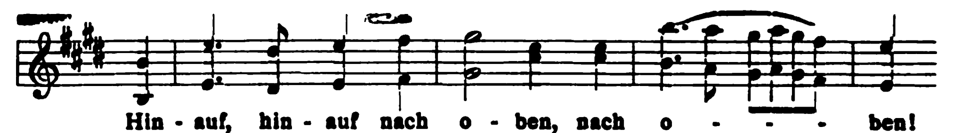


Auch die Windsbraut pfeift wohl ein wenig durch die Baumwipfel:



[1]) Ges. Ausg. Bd. XII, p. 156.
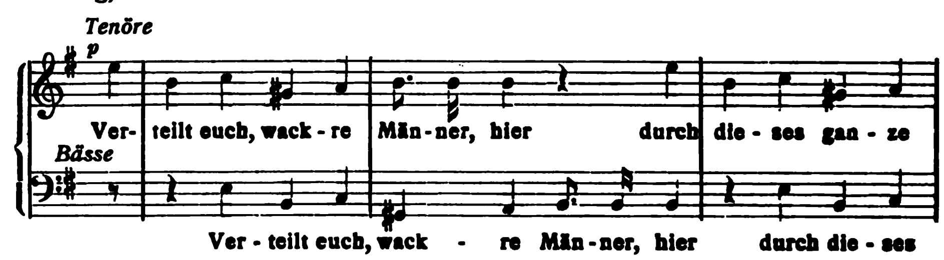
aber schon locken Hörner zur Feier Allvaters auf Bergeshöh:
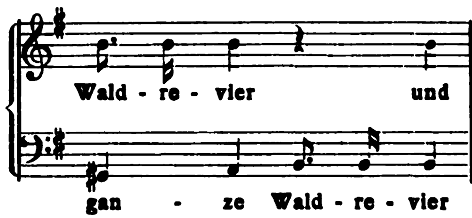


Da gibt es kein Halten; die furchtsamen Warner und Weiber (kurzer Satz in e-moll) werden beiseite gedrängt, das Holz wird zum Brande geschichtet:



Prompt und unauffällig gelangt der Befehl des Druidenführers zur Ausführung, ein Meisterstück der Realistik:
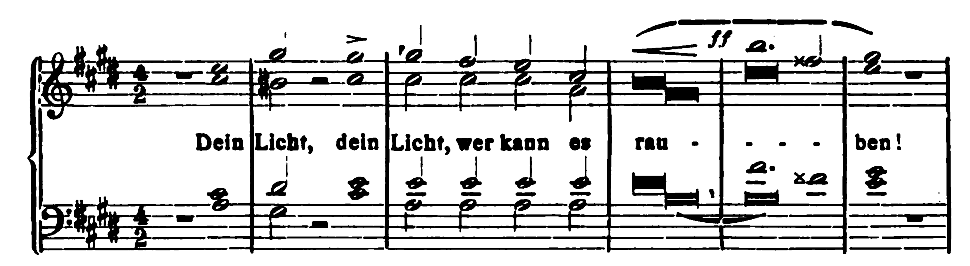




Im ganzen acht Takte; bei Mendelssohn ein langer, wunderschöner, von romantischen Waldhörnern durchklungener, dadurch jedoch der „Vorsicht" entbehrender Chor. Auch der „Zacken- und Gabeln"-Gesang umfaßt nur (Solo und Chor) 32 Takte:
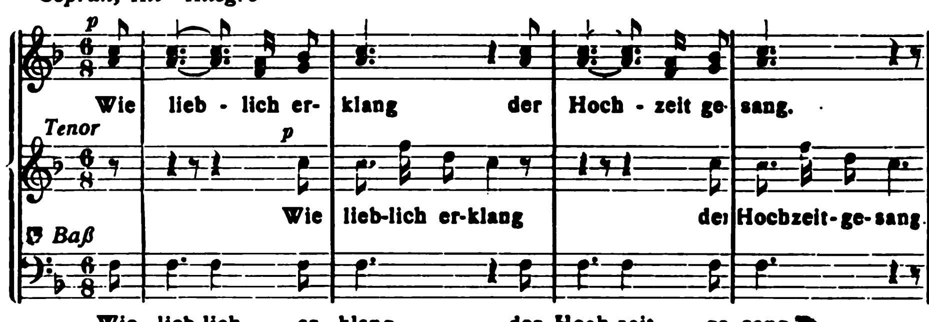


Gerade der unisono gesungene Chor mit ebensolcher Begleitung bringt das Spukhafte der Szenerie zum Ausdruck. Dasselbe Thema nimmt nun sinngemäß auch der christliche Wächter mit seinem „Menschen-Wölf und Drachen-Weiber" und der darauffolgende Chor auf. Der feierliche, die Naturreligion verherrlichende Schlußgesang zeigt das Anfangsthema und verbreitert sich erst in den letzten neun Takten zu machtvollstem $^4/_2$-Takt:



28. „Die Hochzeit der Thetis". (Schillers Übersetzung aus Akt IV der „Iphigenie in Aulis" des Euripides). Große Kantate für Solo und Chorgesang. Op. 120. (Berlin, Schlesinger).
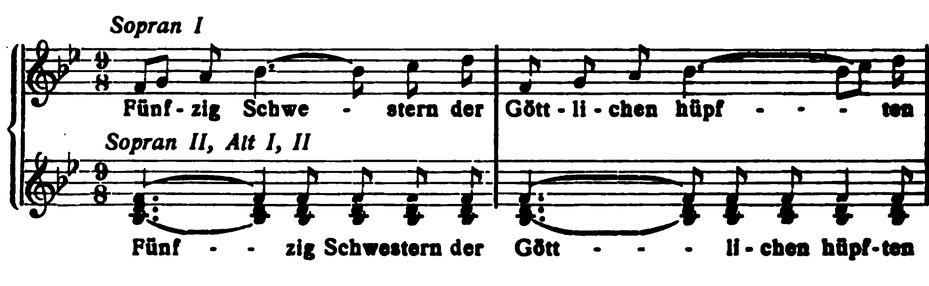
Mit Recht hebt Bulthaupt[1]) bei der Besprechung dieses Werkes hervor, daß uns in ihm die Antike in holdester Gestalt lebendig wird. Ein goldig-strahlendes Kolorit liegt über dem ganzen Bilde. Hörner und Oboen teilen sich in die Schilderung des libyschen Rohres und der Schalmei. Da gibt es keine künstliche Harmonisierung, wie wir sie in so vielen von Loewes Meisterwerken finden; alles ist auf den Rhythmus angelegt. Das Thema:
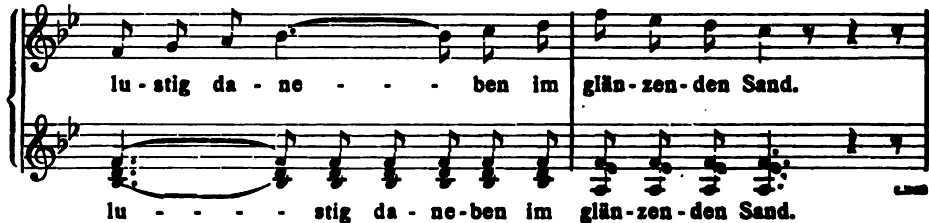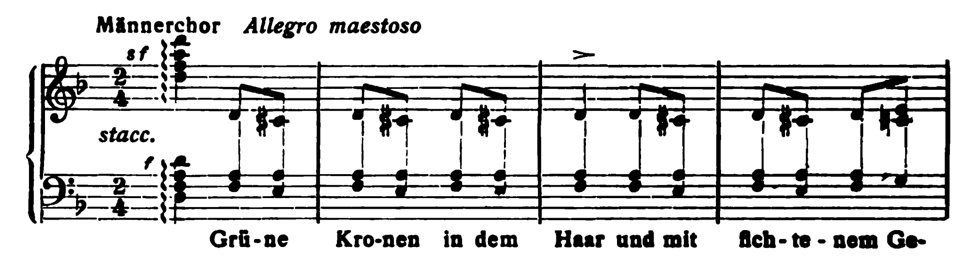




wiederholt sich so oft und so eindringlich am Anfang, in der Mitte und am Ende, ohne jemals eintönig zu wirken, daß hier eine mit wirklich einfachsten Mitteln arbeitende griechische Musik an unserm Ohr vorübertönt. Und nun tanzen, immer in einfachster Harmonisierung, die fünfzig Nereiden ihren Reigen:
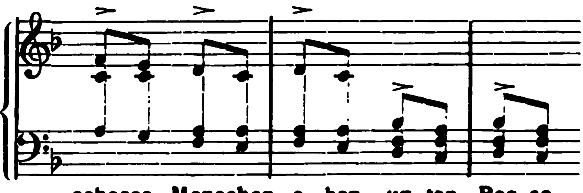
[1]) „Carl Loewe". Berlin 1898, p. 71.



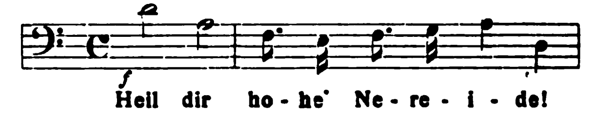


Die ganze Kraft des Balladenschilderers aber zeigt sich, als die Centauren kommen:





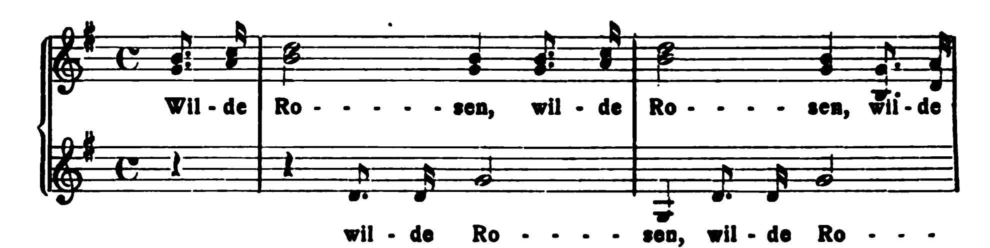
Das stampft und strampelt im Marschtempo mit Begleitung der Pauken und Janitscharenmusik, daß es eine Lust ist. Und endlich beginnt der Baß den stolz-erhabenen Preis- und Prophezeiungsgesang:
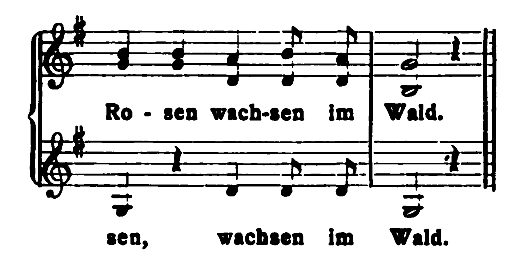


der, unterbrochen von einem kleinen Solo, in strahlendem Glanze vom ganzen Chor zu Ende geführt wird.

29. „Der Wurl". Pommersche Ballade von L. Giesebrecht.[1])

Den Schlußrefrain einer jeden Strophe dieses elegischen Gedichtes bilden die von einem dreistimmigen Chor gesungenen, volkstümlichen Worte:





30. „Die fünf Sinne." Für Soli und Chor. Humoristisches Quodlibet.[2])

31. Ungedruckte Werke.

a) Epilog zu Schillers „Glocke" (L. Giesebrecht). Ein Schul-Festgesang für Chor mit Begleitung des Streichquintetts.

b) „Die Kaiserin" (Josephine). Szene für Alt und Chor (Tedeum) mit Begleitung des Orchesters.

c) Chöre zu „Themisto", antike Tragödie von E. Raupach. Eine ausführliche Abhandlung des Verfassers über dieses hochbedeutsame Werk kann von Interessenten in den „Blättern für Haus- und Kirchenmusik" (1901, No. 4) nachgelesen werden.

„Es stirbt Niemand, ehe denn er sich vollendet und sein Lebenswerk abgeschlossen hat. Dann stirbt er."[3])

Loewes Lebenswerk wäre nicht vollendet gewesen, hätte er die hier besprochenen Werke nicht geschrieben. Man kennt den Meister nicht, wenn man sie nicht kennt.

---

[1]) Ges. Ausg., Bd. II, pag. 134.

[2]) Erst vor kurzem aufgefunden und Ges. Ausg., Bd. II, pag. 102 zum erstenmal gedruckt.

[3]) Ad. Bernh. Marx: Ludwig van Beethoven. Berlin 1859, Bd. II, p. 248.



BÜCHER

217. **Ernst Biernath: Die Gitarre seit dem dritten Jahrtausend vor Christus. Eine musik- und kulturgeschichtliche Darstellung mit genauer Quellenangabe. Verlag: A. Haack, Berlin 1907.**

Die herrschenden Instrumente waren sehr oft Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen. Das Klavier behandelten K. F. Weitzmann, K. Krebs, O. Bie, die Violine W. L. von Lüttgendorff, der Italiener A. Untersteiner („Storia del violino"), das Cello Grillet und W. von Wasielewski; jetzt darf sich die dienende Gitarre der gleichen Auszeichnung rühmen. An Alter — wenn das ein Vorzug ist — übertrifft sie alle Schwestern; ihr weitverzweigter Stammbaum wurzelt in Vorderasien. Der für seine Aufgabe begeisterte Verfasser bietet eine außergewöhnliche Fülle wissenschaftlichen Materials aus allen möglichen Schriften, Abbildungen alter Bildwerke und Berichten der Ausgrabungsfunde, um zu zeigen, wie das Instrument von dem ältesten Kulturvolk des orientalischen Altertums, den Babyloniern, die Vorderasien vor den semitischen Völkern in prähistorischer Zeit bewohnten, ausging zu den Hethitern, Ägyptern, Phöniziern, Hebräern, Griechen, Römern und Christen im Norden Europas; im Schlußkapitel sehen wir es sogar in Indien und China, Afrika und Amerika. Die angegebene Art der Verbreitung ist wahrscheinlich, denn im Altertum und Mittelalter spielte sich die Weltgeschichte an den Ufern des Mittelländischen Meeres ab, die einzelnen Länder standen in inniger Verbindung; die Behauptungen und Folgerungen beruhen überdies auf sicherem Quellenunterbau. Sowohl für das Alter als auch den eingeschlagenen Weg bis zu uns ist der Beweis im allgemeinen gelungen; daß manche Übertreibung dabei unterläuft, erklärt sich aus dem Eifer und der Liebe für den behandelten Gegenstand. Um seine Aufgabe zu begründen, meint der Verfasser in der Einleitung, die Gitarre sei jetzt aktuell, in Deutschland fast in jedem Hause, bei hoch und niedrig; am Schluß der Arbeit glaubt er, daß sie für vornehme Hausmusik wieder zurückgewonnen werde: beides ist doch nur mit starkem Vorbehalt richtig. Ebenso sind bei den Ägyptern, Hebräern und Griechen gewisse Einschränkungen gestattet. Die Harfe, die Luther mit Kinnor verwechselt, hatte die Vorherrschaft; das beweist nicht nur die Zahl der gefundenen Reste und Abbildungen, sondern auch der Reichtum in Form und Ausstattung. Die ägyptische Kapelle im „Bilderatlas zur Bibelkunde" von Dr. Frohmeyer und Dr. Benzinger zeigt allerdings auch ein Instrument, das mit der Gitarre Ähnlichkeit hat. Die Hebräer, die wegen des verbotenen Bilderdienstes weder Plastik noch Malerei pflegten, aber sehr sangeslustig waren, brachten sie an die Ufer des Nils, denn auf dem Wandbilde eines Grabes in Beni Hassan sehen wir unter den einziehenden Semiten auch einen Leierspieler. Benzinger („Hebräische Archäologie", Freiburg i. Br. und Leipzig, Akademischer Verlag) mißt dem Instrument übrigens geringe Bedeutung bei; es diente seiner Ansicht nach nur zur Angabe des Rhythmus und Tones. Wenn von den Griechen (S. 68) behauptet wird, daß es jeder Gebildete spielen konnte, so müssen wenigstens die Lazedämonier, denen mehr an Leibesübung und Waffen als an Musik gelegen war, davon ausgenommen werden, denn sie ließen die Tonkunst, deren

Wert und Bedeutung sie erkannten, nur von Fremden ausüben. — Bei den gewissenhaften Untersuchungen fiel manches Streiflicht auf die Kulturverhältnisse der betreffenden Zeit und des Landes; so sehen wir, wie sich dem Fortschritt überall Schwierigkeiten entgegenstellen. Einem Neuerer reißt man die überflüssigen Saiten vom Instrument, er selbst wird aus Sparta verbannt, ein anderer wegen Einführung des Griffbretts bestraft. Die damaligen Einnahmen tüchtiger Künstler standen den heutigen nicht nach; denn der Kitharist Amöbäus erhielt jedesmal, wenn er auf dem Theater sang und spielte, ein attisches Talent, etwa 4715 Mark. Merkwürdigerweise ist England nicht ausführlich berücksichtigt, trotzdem es zur Zeit der Königin Elisabeth viel Stoff bietet; auch von Maria Stuart wissen wir, daß sie — wahrscheinlich hatte sie dies am französischen Hofe gelernt — ihre Gesänge kunstvoll zu begleiten verstand, daß sie dem Italiener David Rizzio nur seiner musikalischen Fertigkeiten wegen ihre Gunst schenkte dessen Ermordung durch Darnley der Grund ihres Unglücks wurde. Ein interessantes Kapitel in der Geschichte der Gitarre! Die mittelalterlichen lateinischen Lieder sind stellenweise sehr frei, aber sinngemäß übersetzt. Der Stil ist glatt; die Form „Mosis" ist allerdings weder deutsch noch hebräisch, also fehlerhaft. Manche Fremdwörter, z. B. indigen (S. 38), Superfötation (S. 136), oder ungebräuchliche deutsche Formen, z. B. ähnte statt ähnelte (S. 121) u. a., lassen sich leicht verbessern. Am Schluß sind die Berichtigungen zusammengestellt; außer den angegebenen Druckfehlern finden sich aber noch verschiedene, auf S. 107 gleich drei, ferner auf S. 34 (autorità bekommt einen Akzent), S. 92 (der Genitiv = des Apostels) usw. Ein Personen- und Sachregister würde das Nachschlagen erleichtern, die Brauchbarkeit also erhöhen. Die Ausstellungen sollen den Wert jedoch nicht schmälern, denn ein Buch, das auf Veranlassung des preußischen Kultusministeriums von der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin geprüft wurde, ist nicht allzu häufig in der musikalischen Literatur. Es setzt nicht nur volle Beherrschung des Gegenstandes, sondern auch weitgehende Kenntnisse der verschiedenen Sprachen voraus. Der Verfasser verstand es, den reichen Stoff geschickt zu gruppieren, jede Breite zu vermeiden, das Wesentliche deutlich hervorzuheben und seiner ruhigen, sachlichen Darstellung eine gewisse Überzeugungskraft zu verleihen, so daß sein Werk vielleicht eine neue Ansicht über das bisherige Aschenbrödel der Musikinstrumente bewirkt. Ernst Stier

218. **Adolf Prosniz:** Handbuch der Klavier-Literatur 1830 bis 1904, historisch-kritische Übersicht. Verlag: L. Doblinger (Bernhard Herzmansky), Leipzig und Wien 1907.

Für mich haben die beiden „Handbücher der Klavier-Literatur" des greisen ehemaligen Professors am Wiener Konservatorium etwas Rührendes. Es steckt eine geradezu beispiellos geduldige und Sandkorn um Sandkorn herbeitragende Arbeit von Jahren und Jahrzehnten in ihnen, und doch, in Anlage und ästhetischem Gehalt sind sie teils verfehlt, teils veraltet, besonders das neue vorliegende, die Fortsetzung des ersten Bandes (1450—1830). Seine Einteilung ist nicht nach entwickelungsgeschichtlichen Grundsätzen, die für Überschau eines größeren Zeitraums in der Kunstgeschichte unumgänglich sind, erfolgt, sondern sie sind sortiert nach: Koryphäen, Klavierkomponisten nächster oder spezieller Bedeutung, nach Komponisten, deren Klavierwerke von Kunstwert oder literarhistorischem Interesse sind, Modeliteratur, Technik-Schule-Pädagogik, Komponisten anderer Gebiete in ihren Klavierwerken — wie man sieht, bei praktischer Festlegung und Einordnung durchaus subjektiven und schwankenden Begriffen. Schon bei den Koryphäen werden die meisten den immer rascher vergessenen Rubinstein, bei dem sich Mangel an Selbstkritik grausam rächte, lieber der nächsten Abteilung zuweisen wollen, und . . . ja, schon die rasche Prüfung fördert einen ganzen Blumenkorb voll „angefochtener" Komponisten zutage, die man aus dem einen oder anderen Grunde nicht in dieser oder



jener Abteilung dulden möchte. Und was ergeben denn schließlich diese Einordnungen? Doch kein fest umrissenes Bild von der Entwickelung der Klaviermusik in dem oben angegebenen Zeitraum, sondern lediglich eine bunte, in der verwirrenden Fülle der Erscheinungen unübersehbare Anhäufung von Namen ohne Leben! Denn das, was diesem hochverdienstlichen Katalog neuerer Klaviermusik Leben geben könnte, die Einleitung, geht nirgends über den Standpunkt des von entwickelungsgeschichtlicher Kenntnis und Erkenntnis der Klaviermusik völlig unberührten Musikers hinaus. Nirgends mehr als oft unbehilflich und altmodisch stilisierte Wertungen: Grieg, Jensen (Eroticon), Gade (Sonate op. 28!), nordische (nordische Langweile!), César Franck, Sjögren (völlig unterschätzt; Klaviersonaten fehlen), Stenhammar, Rudolph Niemann, die Jungrussen usw. — so viel Namen, so viel anfechtbare oder durchaus schiefe Wertungen. Das Beste bietet die Generalübersicht über die Modekomponisten, ein sehr verdienstlicher und wertvoller Abschnitt. Im übrigen ist's unmöglich, daß man auf diese Weise einen noch so knappen, geschichtlichen Überblick auch über die neuere Zeit schreiben kann. Da verlangt man vollkommenes und zugleich das Wichtige vom Nebensächlichen sichtendes Überschauen des Stoffes, entwickelungsgeschichtliches Vorgehen, unbedingtes Zurücktreten des eigenen Geschmacks zugunsten geschichtlicher Wahrheit und Gerechtigkeit auch gegen persönlich mehr oder minder unsympathische Erscheinungen. Mit „bizarr", „roh", „abstoßend", „unnatürlich", „fremdartig", „streng" usw. ist da wirklich nichts getan. Ganz anders steht die Sache, wenn man das Buch vom bibliographischen Standpunkt betrachtet. Da ist es ein bei der Fülle des zusammengetragenen Stoffes fast nie versagendes Nachschlagewerk von bleibender Bedeutung, eine Art theoretischer Ergänzung zu Ruthardts „Wegweiser durch die Klavierliteratur", das über alle auftretenden Fragen auf dem Gebiet der Klaviermusik — Biographisches, Verleger, Arrangements usw. — im allgemeinen verläßliche Auskunft gibt. Schade, daß der Verfasser es nicht bis 1907 ausdehnte. Die Aufnahme der auch für die Klaviermusik interessanten Komponisten: d'Ambrosio, Dessoff, Otto Dorn, Alfvén, Louis Glaß, Robert Henriques, Frugatta, Frontini, Ferraria, Poldini, Terenghi u. a. wäre für später zu erwägen. Einige Druckfehler seien berichtigt: Peterson-Berger, Stenhammar, Birkedal-Barfod, Boekelman, Horneman. Einen ästhetischen oder geschichtlichen Wert kann ich, wo es sich um bei ihrer knappen Fassung doppelt verantwortliche Werturteile handelt, nur in den seltensten Fällen anerkennen. Den zur ersten Sichtung für manchen ja gewiß willkommenen Baedekersternchen als Auszeichnungen für besonders beachtenswerte Werke wird man nach Stichproben, wie den Gasthaussternchen jener berühmten Reisehandbücher, keinerlei Allgemeingültigkeit oder Verbindlichkeit zusprechen dürfen. Freuen wir uns aber trotz allem dieses Buches als eines, von nicht genug anzuerkennendem staunenswerten Fleiße zeugenden Denkmals germanischer Gründlichkeit und benützen wir es in Dankbarkeit als einzige und alles überragende internationale Bibliographie der Klaviermusik.

Dr. Walter Niemann

219. **Wilhelm von Lenz**: Beethoven. Eine Kunststudie. I. Teil: Das Leben des Meisters. Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1908.

Von Lenz' großem, fünfbändigem Beethovenwerk (1855—1860 erschienen) ist der erste Band unter die „Neudrucke der Beethovenliteratur" aufgenommen worden, — nur dieser, weil er allein weitere Kreise zu interessieren vermag. Die übrigen Teile, besonders der umfangreiche „Kritische Katalog", haben nur noch für den Beethovenforscher Bedeutung. Jener erste Band trägt den Titel: „Das Leben des Meisters", ist aber alles andere als eine Musikerbiographie im landläufigen Sinne. Sprung- und skizzenhaft wird

das Leben Beethovens darin behandelt; auch werden nur einzelne Hauptwerke des Meisters eingehend analysiert. Der Schwerpunkt des Buches liegt nicht hier, sondern in dem geistreichen Geplauder Lenz' über Beethoven den Künstler, seine Werke und seine Zeit. Der Autor wollte mit seinem Buch kein biographisches Quellenwerk bieten. Er verzichtete auf eigene Quellenstudien und begnügte sich damit, die historischen Tatsachen nach Schindler und Wegeler-Ries wiederzugeben. Und nicht einmal genaues Referieren hielt er für nötig. Der geschmackvollen Diktion zuliebe änderte und verdrehte er die Ereignisse. Hier setzt die Tätigkeit des Herausgebers des Neudruckes ein. Er nennt in Fußnoten den wahren Sachverhalt, wo Lenz ins Fabulieren gerät. Nicht um positive Fakta zu erfahren, die wir bei Thayer finden können, greifen wir zu Lenz, sondern um den begeisternden Improvisationen eines genialen Beethovenrhapsoden zu lauschen. Wen der Zauber seiner Worte einmal gepackt hat, der hört ihn auch zu Ende. Man liest sein Buch und schwankt, was man mehr daran bewundern soll, die tiefe Kenntnis der Kunst Beethovens, die flüssige, elegante, oft mit funkelndem Witz belebte Darstellung oder das feine Maßhalten des Autors, der bei allem flammenden Enthusiasmus für seinen Helden doch nie in phrasenhafte Hyperbeln verfällt. Als frühestes Werk, das Beethoven rein ästhetisch zu fassen sucht, nimmt Lenz' Buch einen hervorragenden Platz in der Beethovenliteratur ein.

Dr. Hans Volkmann

MUSIKALIEN

220. **Hundert lettische Volksweisen.** Herausgegeben von J. Withol. Verlag: P. Neldner, Riga.

Ein reicher Schatz von sangbaren Weisen, den das lettische Volkstum sein eigen nennt, ist in diesem Hefte vereinigt. Die Melodieen sind meist sehr kurz, aber außerordentlich sangbar und ohrenfällig, auch erinnern manche von ihnen auffällig an Melodieen, die in gewissen Gegenden Deutschlands gesungen werden. Der musikalische Satz von J. Withol ist einfach, ohne altmodisch zu sein. Die Texte sind aber zum großen Teil recht belanglos.

221. **Deutsche altlivländische Volkslieder,** für eine Singstimme gesetzt von Gustav Frhr. von Manteuffel. Verlag: P. Neldner, Riga.

Diese Sammlung steht unserm Empfinden begreiflicherweise weit näher als die vorige, und wir entdecken in ihr mit Vergnügen alte Bekannte, wie „Das arme Dorfschulmeisterlein", „Der Allerbeste, den ich hab" und „Widewidewitt, mein Mann ist Schneider", die als uralte deutsche Weisen bei der deutschen Besiedelung Livlands dorthin mit ausgewandert sind. Auch hier hat sich der Bearbeiter in den ihm gebotenen Grenzen mit Geschmack gehalten.

F. A. Geißler

222. **Ernst Eduard Taubert:** Suite (No. 2) in F-dur. Sechs Tondichtungen nach Goetheschen Worten für Pianoforte. op. 70. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Was E. E. Taubert veröffentlicht, zeichnet sich stets durch musikalischen und poetischen Gehalt aus. Er komponiert nicht nur, um eine möglichst hohe Opuszahl zu erreichen, sondern augenscheinlich nur dann, wenn ihm etwas des Fixierens Wertes einfällt. Seiner schon vielgespielten Phantasie-Sonate und dem in vergangener Saison mit großem Erfolge eingeführten Violinkonzert reiht sich dieses neueste Werk würdig an. Es sind sechs, teilweise in Tanzform (Walzer, Gavotte, Menuett) gekleidete Stücke, die den Charakter der ihnen zugrunde liegenden Worte Goethes vorzüglich treffen. Aber

auch in den anderen Sätzen (Präludium, Adagio, Finale) zeigt Taubert seine hervorragende Kunst in harmonischer und kontrapunktischer Hinsicht, ohne dabei den dichterischen Gedanken eine zweite Rolle zuzuweisen. Einem tüchtigen, feinfühlenden Pianisten bietet diese Suite eine interessante und dankbare Aufgabe.

223. **Fr. Grützmacher jun.**: Kammermusikstudien zeitgenössischer Tonsetzer für Violoncell. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Sammlungen schwieriger Stellen für einzelne Instrumente, seien sie aus Opern, Symphonieen, Ouvertüren oder, wie die vorliegenden, aus Kammermusikwerken, sind stets willkommen zu heißen, vorausgesetzt, daß der Herausgeber Literaturkenntnisse und praktische Erfahrung besitzt. Beides scheint hier jedoch nicht zuzutreffen, falls der Auswahl sehr selten oder nie gespielter Werke nicht eine, allerdings schwer zu billigende Absicht zugrunde liegen sollte. Kammermusik spielenden Künstlern und Dilettanten sind ihre betreffenden Stimmen zum Zwecke der Vorbereitung oft nicht zugänglich; es kommt also in erster Reihe darauf an, ihnen Auszüge aus den Werken zu bieten, die zum Repertoire aller Kunstfreunde gehören, also aus denen der bedeutendsten Meister. Daß der Herausgeber die Klassiker Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann und Mendelssohn ganz überging, soll ihm nicht zum Vorwurf gemacht werden, denn deren vollständige Werke sind für kleine Preise heute fast jedem erschwinglich, aber von den späteren Komponisten sind die bedeutendsten in dieser Sammlung überhaupt nicht vertreten, so z. B. Brahms, Dvořák, Tschaikowsky, Saint-Saëns, Raff, Goldmark, Smetana, Grieg, Hugo Wolf, R. Strauß, Reger, Pfitzner, Arensky usw. usw. Von Volkmann zählt sein herrliches b-moll Trio zu den beliebtesten Werken der Literatur; das äußerst wertvolle Klavierquartett von L. V. Saar steht mindestens auf der gleichen Stufe wie die von Grützmacher gewählten Kompositionen. Für überflüssig halte ich dagegen die Auszüge aus Streichquartetten, resp. Quintetten, Trios usw. von Gade, Godard, Lalo, Novak, Rubinstein, Weingartner, Jadassohn, Reinecke. Aber auch damit könnte man einverstanden sein, wenn wenigstens die Bezeichnung der angeführten Stellen mit Fingersätzen und Bogenstrichen die Hand des Künstlers verriete. Davon ist nichts zu spüren. Im Gegenteil sind diese so dilettantisch, wie nur irgend möglich, und geben dem ungeübten Spieler, wenn überhaupt, nur Ratschläge, wie man sich zum schlechten Musiker bildet. Wo Fingersätze und Bogenstriche angegeben sind, widersprechen sie allen Regeln musikalischer Logik.

224. **Friedrich Gernsheim**: Konzert für Violoncello mit Orchester. op. 78. Ausgabe mit Klavier vom Komponisten. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Gernsheims neues Konzert erinnert thematisch und in seinem Passagenwerk recht aufdringlich an die altbewährten Arbeiten von Goltermann und Raff, die jedem Cellisten vertraut sind, nur daß die Begleitung etwas selbständiger und harmonisch reicher ist. Der langsame Mittelsatz wird dem Konzert durch seine schöne Melodie sicher zum Erfolge verhelfen, und ihm zuliebe wird es gern gespielt werden.

225. **Julius Klengel**: Konzert in e-moll für zwei Violoncelle und Orchester. op. 45. Ausgabe mit Klavier. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Daß ein von einem hervorragenden Virtuosen komponiertes Werk die Eigenart seines Instrumentes ins beste Licht zu setzen weiß, versteht sich von selbst. So ist auch das Konzert für zwei Celli von Klengel ein für tüchtige Spieler sehr dankbares Virtuosenstück. Ganz besonders wertvoll ist es für Studienzwecke. Musikalisch bietet es nichts Neues. Es ist in der ehemals beliebten, ohrgefälligen Manier geschrieben, die von den Geigern Bériot, Alard usw. nach allen Richtungen ausgenutzt wurde. Terzen, Sexten und Oktaven spielen eine große Rolle darin, hin und wieder durch verminderte Septimenakkorde aus ihrem Wohlklange aufgeschreckt! Auch rhythmisch hält sich das

Konzert in bekanntem Fahrwasser. Das Hauptthema ist sogar verblüffend unoriginell. Kompositionstechnisch ist alles von größter Gediegenheit. Unter den Cellisten, die ja nicht allzu verwöhnt sind, dürfte das Werk sich viele Freunde erwerben.

Arthur Laser

226. **Ernst Toch**: Melodische Skizzen für Klavier. op. 9. — Drei Präludien (a-moll, A-dur, d-moll) für Klavier zu zwei Händen. op. 10. — Scherzo (h-moll) für Klavier zu zwei Händen. op. 11. Verlag: P. Pabst, Leipzig.

Die fünf melodischen Skizzen, von denen die ersten beiden (Ständchen, Reigen) die anderen drei erheblich überragen, sind melodiöse kleine Stücke leichteren Genres, die eine entschiedene Begabung für die kleineren lyrischen Formen zeigen. Auch die etwas ausgearbeiteteren Präludien enthalten wirkungsvolle Musik, besonders das vortrefflich durchgeführte, lebendige erste in a-moll; das dritte in d-moll erinnert im Eingang sehr stark an die neunte Nummer von Schumanns Dichterliebe („Das war ein Flöten und Geigen"). Minder gelungen ist das etwas trockene Scherzo.

227. **Nicolaus Medtner**: Acht Stimmungsbilder für Pianoforte. op. 1. — Trois improvisations pour piano. op. 2. — Drei Arabesken für Klavier. op. 7. — Sonatentriade für Klavier. op. 11. Verlag: P. Jurgenson, Moskau und Leipzig.

Mit diesen Erstlingen vermochten wir uns nicht recht anzufreunden: die Erfindung ist weder reich noch blühend, die Schreibweise oft kraus und trocken, die thematische Durchführung mehrfach uninteressant, so daß kein rechter Kunstgenuß aufkommen kann. Schon der Titel „Tragödie (!) - Fragment" (op. 7, No. 2; 3) zeigt, daß es dem Verfasser mehr auf programmatische Grübeleien, als auf warmes musikalisches Leben ankommt. Op. 11 kann nur ganz mißbräuchlich den Sonaten beigezählt werden. Als bestes aller Stücke sei op. 1, No. 2 hervorgehoben.

228. **August Halm**: Kompositionen für Pianoforte. Heft 2: Fuge in d-moll, Fuge in F-dur. Heft 3: Bagatellen, Gavotte, Sarabande mit Variationen. Verlag: G. A. Zumsteeg, Stuttgart.

Dem ersten Heft dieser Kompositionen durften wir (VI, 23, S. 307) Reiz und Kraft nachrühmen. Das zweite und das dritte stehen wegen allzu spröder Erfindung bei aller regelrechten Ausführung des Formellen nicht ganz auf der gleichen Höhe. Am meisten hat uns die erste der Bagatellen und die Sarabande mit Variationen angesprochen, während die beiden Fugen an einer gewissen Trockenheit leiden.

229. **Alexander Scriàbine**: Quatre préludes pour piano. op. 48. — Trois morceaux pour piano. op. 49. — Quatre morceaux pour piano. op. 51. Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig.

Es ist ein recht krauser musikalischer Geschmack, der sich in diesen Werken dem Freunde der Tonkunst darbietet. Da uns von den älteren Schöpfungen des schon zu einer recht hohen Opuszahl vorgeschrittenen Komponisten nichts bekannt ist, so können wir kein Urteil darüber haben, ob hier ein durchgängiger individueller Charakter oder nur ein zeitweiliger Irrweg des Verfassers vorliegt. Die drei Hefte leisten jedenfalls an Verzwicktheit und Sprödigkeit der melodischen Erfindung, soweit eine solche überhaupt als vorhanden bezeichnet werden kann, an disharmonischer Schroffheit der Akkordfolgen und an rhythmischer Caprice das Menschenmögliche. Ein künstlerischer Eindruck entsteht auf diese Weise natürlich nicht. Daß der Verfasser stark mit programmatischen, also an sich außermusikalischen Motiven arbeitet, zeigen schon Titel wie „Fragilité", „Poème ailé" und „Danse languide" (op. 51, 1. 3. 4).

Albert Leitzmann

230. **Hans Pfitzner**: An den Mond. Gedicht von Goethe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte op. 18. — Zwei Lieder. Gedichte von Karl Busse. op. 19. Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.

Pfitzners op. 18 und 19 sind keine erfreulichen Äußerungen seines Talentes. Am besten gelang noch op. 19 No. 2 „Michaelskirchplatz". Hier ist Stimmung und melodischer Schwung, wenn auch nicht in höherem Maße, vorhanden. Goethes durch sprachlichen Klangzauber in ewigem Jugendglanze erstrahlende Dichtung „An den Mond" hat sich dagegen in Pfitzners Phantasie zu einem krankhaft überspannten Musikstück verunstaltet. Es ist ein Konglomerat von harmonischer Gespreiztheit und Unnatur, das man, je eher je lieber, wieder aus der Hand legt. Auf ähnlichem Standpunkt steht auch sein op. 19 No. 1 „Stimme der Sehnsucht", wenn es auch in seinem Schlußteil einen harmonischen Eindruck macht.

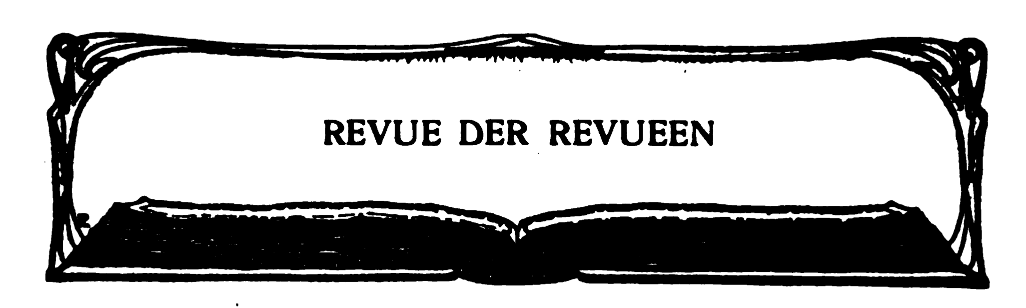
231. **Jean Sibelius**: Drei Gesänge mit Klavierbegleitung. op. 17 No. 5, 6, 7. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Während No. 6 „An den Abend" und No. 7 „Der Schwan auf den Wellen" musikalisch von keiner besonderen Bedeutung sind, ist „die Libelle" — No. 5 — in ihrer harmonischen und melodischen Anlage ein Stück von besonderer Eigenart. Ob Sibelius die Dichtung mit dieser Vertonung erschöpfte, läßt sich nicht feststellen, um so weniger, als die Übersetzung des Herrn Boruttau an phrasenhaftem und schwülstigem Deutsch unglaubliches leistet. Bemerken will ich noch, daß „die Libelle" gesangstechnisch ein sehr diffiziles Stück ist. Musikalische Sängerinnen mit bewußtem Tonansatz dürften indessen eine starke Wirkung damit erzielen.

232. **Volkmar Andreae**: Sechs Gedichte von Conrad Ferdinand Meyer für eine Singstimme und Klavier. op. 10. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Bevor Volkmar Andreae sein kompositorisches Talent wieder in den Dienst des Liedes stellt, empfehle ich ihm dringend, gründliche Studien über Textphrasierungen und Atemmöglichkeiten des Sängers zu machen. Was der Komponist sich bestrebte, musikalisch Gutes zu leisten, hat er sich durch seine Ungeschicklichkeit in der Behandlung der deutschen Sprache und durch seine Unkenntnis dessen, was ein Sänger auszuführen fähig ist, gründlich verdorben. Nach dem vorliegenden Opus 10 zu urteilen, scheint sich bei dem Komponisten der Begriff „Lied" als ein Klavierstück, zu dem man eine Stimme Töne singen läßt, darzustellen. „Requiem", „Ein Lied Chastelards", „Eingelegte Ruder", sämtlich Gesänge, die musikalisch stark interessieren, kranken durchweg an der gleichgültigen Behandlung der Dichtung und ihrer Phrasierung. Den Gipfel der Geschmacklosigkeit erreicht aber der Komponist in dem Liede „Abendwolke". Hier zerrt er die Worte, die Haupt- und Nebensilben derart auseinander, daß weder von einer musikalischen Charakterisierung der Dichtung die Rede sein kann, noch der Sänger bei aller Atemökonomie imstande ist, den Anforderungen des Komponisten nachzukommen. Ein Lied hat nur dann den gerechten Anspruch, als Kunstwerk anerkannt zu werden, wenn es nicht nur musikalischen Gehalt hat, sondern sich in ihm auch Wort und Ton in inniger Verschmelzung zu einem logischen Ganzen einen und die Schwingungslinie des Melos dem Wort die erhöhte Potenz des Ausdrucks verleiht. Bedauerlich ist es, daß nur wenige unserer Tonsetzer dem Wesen des Liedes ein klares Verständnis entgegenbringen. Man kann diese Oberflächlichkeit nicht genug verurteilen, besonders aber dann, wenn sie einem bei solch zweifellos starkem Talent begegnet, als welches ich Volkmar Andreae schätze.

Adolf Göttmann



REVUE DER REVUEEN

Aus ausländischen Musikzeitschriften

BULLETIN FRANÇAIS DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris) 1908, No. 1—7. — Die Hefte enthalten die folgenden, zum Teil sehr wertvollen Aufsätze: No. 1: „L'œuvre de Paganini" („Das Werk Paganini's") von Alberto Bachmann. — „Un mariage grégorien" („Eine gregorianische Trauung") von Jules Écorcheville (Bericht über eine Trauung i. J. 1907, deren gottesdienstliche Feier sich streng in den Formen des gregorianischen Stils hielt). — „La musique des syllabes et les sirènes du Docteur Marage" („Die Musik der Silben und die Sirenen des Dr. Marage") von Jean d'Udine (über akustische Experimente von Marage). — „De l'adaptation musicale" („Über musikalische Anpassung") von Alix Lenoël-Zevort. — „Un problème d'esthétique wagnérienne" („Eine Frage der Wagnerschen Asthetik") von Lionel d'Auriac (über Wortdichtung und Tondichtung in Wagners Werk). — „Le drame musical contemporain" („Das zeitgenössische Musikdrama"), II. Kapitel, von Ricciotto Canudo. — „Boris Godounov" von M.-D. Calvocoressi (aus dem Werke „Moussorgski"). — No. 2: „Le Luth et sa musique" („Über die Laute und die Lautenmusik") von Jules Écorcheville (mit 2 Kunstbeilagen und 16 Seiten Übertragungen aus Tabulaturen des 16. und 17. Jahrhunderts in moderne Notenschrift). — „Le journal d'une chanteuse annamite" („Tagebuch einer annamitischen Sängerin") von Pol Varton (übersetzt aus dem Annamitischen und mit Anmerkungen versehen). — „Réimpression de traités musicaux du moyen âge" („Neudrucke von musiktheoretischen Abhandlungen aus dem Mittelalter") von G. Allix. (Allix weist eine Menge Fehler in dem Werke „Scriptores de musica medii aevi" von De Coussemaker nach, das in Faksimile neugedruckt werden soll. Er nennt das Werk grundlegend und für jeden, der die Musik des Mittelalters gründlich kennen lernen will, unentbehrlich, hält es aber für verkehrt, es mit allen Fehlern, Ungenauigkeiten usw. nachzudrucken.) — „Beckmessérianisme anglais" („Englisches Beckmessertum") von Francis Toye und Marcel Boulestin (über die Mängel in dem Musikunterricht an den Universitäten Oxford und Cambridge und ihren Einfluß auf die Musikpflege in England). — „La Mer. Trois esquisses symphoniques de Claude Debussy" („Das Meer. Drei symphonische Versuche von Claude Debussy") von Louis Laloy. — No. 3: „La mise en scène d'Hippolyte et Aricie" („Die Inszenierung von ‚Hippolyte und Aricie'") von Georges Imbart de La Tour (mit vielen Bilderbeilagen). — „La musique espagnole moderne" („Die moderne spanische Musik") von Henri Collet. — „Musique et musicologie anglaises" („Musik und Musikwissenschaft in England") von M.-D. Calvocoressi (Fortsetzung in No. 5). — „Littérateurs symphonistes" („Literatursymphoniker") von Ricciotto Canudo. — No. 4: „La première comédie française en musique" („Die erste französische Musikkomödie") von Henri Quittard (über das 1654 erschienene, von Michel De la Guerre komponierte Werk „Le triomphe de l'amour sur des bergers et bergères"; Schluß in Heft 5). — „Le goût de la musique chez Stendhal" („Der musikalische Geschmack bei Stendhal") von Alexandre Arnoux. — „Un romantique sous Louis-Philippe" von



Martial Teneo (bespricht Adolphe Boschot's unter dem selben Titel erschienenes Werk über Berlioz). — „Lutherie. — L'hygiène du violon. Conseils pratiques sur l'entretien des instruments à archet en vue de leur conservation" („Geigenbau. — Die Hygiene der Geige. Praktische Ratschläge über die Behandlung der Streichinstrumente zum Zweck ihrer längeren Erhaltung") von Lucien Greilsamer (Fortsetzung in No. 5). — „La musique à Berlin" von Edmond Delage (über Berliner Musikpflege im letzten Winter). — „Le ‚temps fort' dans le Rythme" („Der betonte Taktteil nach der Lehre vom Rhythmus") von Maurice Emmanuel (aus dem bald erscheinenden „Dictionnaire du Conservatoire"). — „De certains mouvements de l'opinion musicale contemporaine" („Über gewisse Änderungen der heutigen Ansichten über Musik") von Edmond Maurat. — „La musique anglaise moderne. Une interview avec Mrs. Rosa Newmarch" von Charles Chassé. — No. 6: „Lecerf de la Viéville et l' esthétique musicale classique au XVII[e] siècle" („Lecerf de la Viéville und die klassische Musik-Ästhetik im 17. Jahrhundert") von Henry Prunières. — „Causerie musicale. La trrradition" von E. Jaques-Dalcroze (gegen die Überschätzung der Tradition). — „Musical England. Quelques notes sur les sociétés chorales" („Das musikalische England. Einige Bemerkungen über die Choralvereinigungen") von Jean Classy. — „Poésie et musique" von Louis Thomas. — No. 7: „Rimski-Korsakow" von Louis Laloy (zum Tode des Komponisten, mit mehreren Bilderbeilagen). — „La classification des timbres et les sons complémentaires" (Die Klassifizierung der Klänge und die Komplementärtöne") von Jean d'Udine. — „Les chants d'amour dans la musique orientale" („Die Liebeslieder in der orientalischen Musik") von Gaston Knosp (mit Notenbeilagen).

LE COURRIER MUSICAL (Paris) 1908, Heft 1—14. — Heft 1, 2 und 5: „La centralisation et les petites chapelles musicales" („Die Zentralisation und die kleinen Musikkapellen"). — Heft 2: „Vies parallèles des grands musiciens contemporains" („Vergleichende Lebensbeschreibungen großer Musiker unserer Zeit"). I. Camille Saint-Saëns. In einer Vorbemerkung wird gesagt: „Die Anmerkungen zu diesen Artikeln sind für die Leser im Jahre 2000 verfaßt von einem Professor der Rhetorik am Lyzeum Clémenceau, zur Erläuterung vieler dunkler Stellen". — „A propos de la reprise d',Iphigénie en Aulide'" („Zur Wiederaufführung der ‚Iphigenie in Aulis'") von Paul Jedlinski. — Heft 3: „Le problème musical" („Das Problem der Musik") von Alfred Mortier (über die verschiedenen Ansichten der Musikästhetiker). — „Pour les jeunes compositeurs" („Für die jungen Komponisten") von Viktor Debay (über den Brauch der „Komischen Oper" in Paris, Werke, die schon in der Provinz aufgeführt worden sind, nicht mehr als Neuheiten gelten zu lassen). — Heft 4: „Une nouvelle œuvre de M. Vincent d'Indy" („Ein neues Werk von Vincent d'Indy") von Albert Groz (eine ausführliche Analyse der Klaviersonate in E). — Heft 5: „Les vies parallèles des musiciens. II. Massenet", (mit dem Anhang: „Comparaison de Saint-Saëns et de Massenet") von Jean d'Udine. — Heft 6: „La voix maudite" („Die verdammte Stimme") von Camille Mauclair. — „Alexandre Ritter d'après un livre récent" („Alexander Ritter nach einem neuen Werke") von Michel Brenet (nach S. von Hauseggers Buch über Ritter). — „A propos de Liszt" (enthält Auszüge aus dem von uns in Heft VI, 18 ausführlich angezeigten Aufsatz Weingartners in der „Neuen Freien Presse" und Vincent d'Indy's Vorrede zu Amy Fay's Buch „Lettres d'une musicienne américaine" [„Briefe einer amerikanischen Musikerin"]). — Heft 7: „La musique tchèque après Smetana" („Die tschechische Musik nach Smetana") von William Ritter (Schluß

in Heft 8). — „Études musicales en Allemagne" („Musikalische Studien in Deutschland") (eine Besprechung des Buches „Lettres d'une musicienne américaine" von Amy Fay und kurze Auszüge daraus, die Klara Schumann, Joachim, Tausig, Rubinstein und Liszt betreffen). — Heft 8: „Édouard Lalo" von Gabriel Fauré. — Heft 9: „La Sniegourotchka de Rimsky-Korsakof" von William Ritter. — Heft 10 (Rameau-Nummer, herausgegeben gelegentlich der Aufführung von „Hippolite et Aricie"): „Le ‚Ramisme'" („Der ‚Rameauismus'") von Charles Malherbe. — „L'affaire Rameau" („Die Angelegenheit Rameau") von Jean Chantavoine. — „La danse dans l'opéra de Rameau" („Der Tanz in Rameau's Oper") von Gaston Carraud. — „De l'interprétation des œuvres de Jean-Philippe Rameau et des maîtres de l'opéra français aux XVII. et XVIII. siècles" („Über die Darstellung der Werke Rameau's und anderer Meister der französischen Oper im 17. und im 18. Jahrhundert") von Charles Bordes. — „Rameau. Essai de bibliographie" von Michel Brenet (eine Liste von Büchern und Aufsätzen über Rameau, die nicht vollständig ist, sondern nur das Studium des Lebens und Schaffens des Meisters erleichtern soll. Schluß in Heft 11). — „Hippolyte et Aricie à l'opéra" von Victor Debay. — Heft 11: „L'héroisme de Liszt" von Camille Mauclair (ein Vortrag, den der Verfasser in einem Konzert der Pianistin Jane Mortier und der Sängerin Adiny gehalten hat). — Heft 12—14: „Trois sonates modernes" („Drei moderne Sonaten") von Albert Groz (ausführliche Besprechung der Sonaten für Klavier und Geige von César Franck, Vincent d'Indy und G.-N. Witkowski). — Heft 12: „Impressions sur Boris Godounow" („Eindrücke von ‚Boris Godounow'") von Camille Mauclaire. — „Rimsky-Korsakow" von Jean d'Udine (zum Tode des Komponisten).

LE MÉNESTREL (Paris) 1908, No. 3—11, 13—29. — „Soixante ans de la vie de Gluck (1714—1774)" („Sechzig Jahre aus dem Leben Glucks") von Julien Tiersot (No. 1 bis 29; wird fortgesetzt). — „Sporschil et Beethoven" von Amédée Boutarel (No. 3; berichtet auf Grund der Schrift Hans Volkmanns „Neues über Beethoven" über Sporschils Verhältnis zu Beethoven). — „Un document inaperçu sur l'orchestration des maîtres" („Ein unbeachtet gebliebenes Zeugnis über die Orchestration der großen Meister") von Raymond Bouyer (No. 4; handelt von Berlioz' Satz: „daß die Instrumente nur nach dem Grade des Interesses und der Leidenschaft [„en proportion du degré d'interêt ou de passion"] tätig sein dürfen"). — „D' embarrassantes questions sur l'évolution de l'orchestre" („Schwierige Fragen betreffend die Entwicklung des Orchesters") von Raymond Bouyer (No. 7). — „Autres problèmes soulevés par l' évolution de l'orchestre" („Weitere Probleme betreffend die Entwicklung des Orchesters") von Raymond Bouyer (No. 10). — „Antoine Stradivarius" von Arthur Pougin (No. 11; Besprechung des neuen Buches über Stradivarius von Henry, Arthur und Alfred Hill). — „Orchestre et littérature: échange de bons procédés (Orchester und Literatur: gegenseitige gute Beeinflussung") von Raymond Bouyer (No. 13). — „L'appréhension de la décadence ou la superstition du progrès" („Die Furcht vor der Entartung oder die eingebildeten Vorstellungen vom Fortschritt") von Raymond Bouyer (No. 15). — „‚Hippolyte et Aricie' de Rameau" von Arthur Pougin (No. 20). — „La musique de Gluck" von Camille Saint-Saëns (No. 21; protestiert gegen den im „Ménestrel" ausgesprochenen Satz: „Gluck ist machtvoll, prachtliebend und feierlich; er entspricht dem Stil der antiken Tragödie, während Rameau bewegt, voll von Kraft und Handlung ist"). — „Une lettre inédite de Rossini et l'interruption de sa carrière" („Ein unveröffentlichter Brief von Rossini und die Unterbrechung seiner Laufbahn") von Julien Tiersot (No. 25). — Une

famille de grands luthiers italiens: „Les Guarnerius" („Eine Familie großer Geigenbauer: Die Guarnerius") von Arthur Pougin (No. 26—27; wird fortgesetzt). — „Quelques souvenirs sur le grand violiniste Rode" („Einige Erinnerungen an den großen Geiger Rode") von Arthur Pougin (No. 26). — „Une préface: Comment je devins bibliothécaire du conservatoire" („Eine Vorrede: Wie ich Bibliothekar des Konservatoriums wurde") von J. B. Weckerlin (No. 27; Vorrede zum Katalog der Bibliothek des Verfassers; nebst einer Einleitung und einem Nachwort von Charles Malherbe).

THE MUSICAL WORLD (London), Juli 1907 bis Februar 1908. — Juli-Heft: „Reading at sight" („Vom Blatt lesen"; eine Besprechung von Meinard E. P. Zepers Werk „Practical guide to pianoforte sight reading"). — „An unsolved problem" („Ein ungelöstes Problem") von J. B. B. (Über den Ursprung der Musik. Interessant ist die folgende Mitteilung nach einem Bericht des Psychologen Hudson: „Dieser Mensch [ein Neger] war nicht nur blind geboren, sondern stand auch hinsichtlich der Intelligenz und Belehrungsfähigung nur wenig über dem Tier. Aber seine musikalische Begabung war erstaunlich. Als er fast noch ein Kind war, entdeckte man, daß er jedes Stück, das er jemals gehört hatte, auf dem Klavier nachspielen konnte. Wie schwierig und wie lang auch ein Stück sein mochte, wenn er es einmal gehört hatte, schien es unauslöschlich seinem Gedächtnis eingeprägt zu sein und konnte dann meist mit erstaunlicher Genauigkeit von ihm wiederholt werden. Ebenso groß war seine Fähigkeit zum Improvisieren, und kaum jemals störte ein falscher Ton die Harmonie seines Spiels.") — „Mr. Glazounow an the Society of British Composers" („Herr Glazounow und die Gesellschaft Britischer Komponisten"). — „My continental holiday" („Mein Festtag auf dem Kontinent") von H. (Ein Reisebericht.) — „Music as a profession" („Die Musik als Erwerbszweig") von H. Mc C. (Fortsetzung in den Heften August und September). — „Charm in music" („Das Reizende in der Musik") von H. A. — „A great clarinettist" („Ein großer Klarinettist" [Richard Mühlfeld]). — August-Heft: „Study, for its own sake" („Studium um seiner selbst willen"). — „Words for music" („Worte für Musik"). — „Schumann's Lieder" von Henri de Courzon (Übersetzung eines Aufsatzes aus der Pariser Zeitschrift „Musica"). — „Jaques Dalcroze's rhythmical gymnastics" (mit Abbildungen). — „Two sorts of conductors" („Zwei Arten von Dirigenten") von A. W. — „The royal academy of music: Price day" („Die Königliche Musik-Akademie: Das Fest der Preisverteilung"). — „Royal Manchester college of music: Annual public Examinations" („Das Königliche Musikinstitut zu Manchester: Öffentliche Jahresprüfung"). — September-Heft: „Moral value of orchestral practice" („Der sittliche Bildungswert des Orchesterspiels"). — „Lady flautists" („Weibliche Flötenspieler") von H. M. Fitz Gibbon (mit den Porträts von sechs Flötenvirtuosinnen). — „Modern organ-building: A new Manchester organ" („Moderner Orgelbau: Eine neue Orgel in Manchester") von James Wedgwood. — „The scientific school of musical criticism" („Über die zur musikalischen Kritik erforderliche wissenschaftliche Schulung") von Gerald Cumberland. — „Interpreter and virtuoso" („Musikerläuterer und Virtuose") von Raymond Bouyer (Übersetzung eines Aufsatzes aus dem „Ménestrel"). — „Promenades that are gone" („Promenaden-Konzerte in früheren Zeiten"). — „Edvard Grieg" (ein Nachruf). — „Joseph Joachim" (ein Nachruf). — Oktober-Heft: „The teaching of musical aesthetics" („Der Unterricht in der Musikästhetik"). — „The ‚I. S. M.' [„Incorporated Society of Musicians"] and its examinations" („Die Gesellschaft der Musiker und ihre Prüfungen"). — „William Havergal Brian" von G. C. — „Musical dogmas: Eclecticism" („Musikalische Dogmen:



Eklektizismus" von Jean Huré (Übersetzung eines Artikels aus „Le monde musical"). — „An attack upon Dr. Richard Strauß" („Ein Angriff auf Dr. Richard Strauß"; über Weingartners „Walpurgisnacht"). — „A visite to Edvard Grieg" („Ein Besuch bei Edvard Grieg") von Mrs. Brodsky. (Interessant). — November-Heft: „The man with the muck rake" („Der Mann mit der Mistharke"; eine Verteidigung des Textbuches „Cleopatra" von Gerald Cumberland, gegen das Ch. Maclean in einem auch von uns angezeigten Aufsatz in der „Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft" [VIII, 12] den Vorwurf der Indecenz erhoben hat.) — „The music problem in Manchester" („Das Musikproblem in Manchester"). — „A great teacher: Leschetitzky" („Ein großer Lehrer: Leschetitzky"). — „How did music originate?" („Wie entstand die Musik?" Über die Ansichten Darwins und Spencers.) — „Are musical examinations a modern craze?" („Sind musikalische Prüfungen eine moderne Schrulle?"). — „Dr. Perrin of Canterbury" (Lebensbeschreibung des nach Montreal berufenen englischen Organisten). — Dezember-Heft: „Pictures — — — and the musical glasses" („Bilder und die musikalischen Spiegel [?]"; handelt von den Bildnissen berühmter Musiker). — „Paganiniana". — „John Coates, actor-musician." — „Do examinations lead to cramming?" („Verführen die Prüfungen zum schnellen Einpauken der Kenntnisse?") Von einem Mitglied der Internationalen Musikgesellschaft. — Januar-Heft: „The amateur orchestra" („Das Liebhaber-Orchester"). — „How orchestral players are paid" („Wie die Orchestermusiker bezahlt werden"). — „Earlyovertures by Wagner" („Jugendouvertüren Wagners"). — „The classical and romantic schools of music" („Die klassische und die romantische Schule in der Musik"). — „The music of Granville Bantock". — „Hugo Wolf and Wagner." — „A new composer: Edward Agate" von Gerald Cumberland. — „A chat with Mr. Leopold Godowsky" („Eine Unterhaltung mit Leopold Godowsky") von W. F. — „Two english composers: Dr. James Lyon. Mr. J. W. Nicholl". — „The practical side of harmony teaching" („Die praktische Seite des Harmonieunterrichtes") von H. A. — „The most prolific composers" („Die fruchtbarsten Komponisten"). — „Purity in music" („Reinheit in der Musik"). — „Orchestral conducting" („Über das Dirigieren"). — „Church music and services" („Kirchenmusik und Gottesdienste"). — „Music at St. Paul's Cathedral" (mit dem Porträt des Organisten Sir George Martin). — „The sorrows of a music critic" („Die Mühen eines Musikkritikers"). — „The music of Edward MacDowell" von George Lowe. — „A suggestion to Mr. Holbrooke or some other" („Ein Vorschlag an Herrn Holbrooke oder einen andern"; der Aufsatz erteilt den Komponisten ironisch den Rat, eine Programmusik über die Tarifreform zu schreiben). — „When should candidates be examined"?) („Wann sollten die Kandidaten geprüft werden?") von einem Mitglied der Internationalen Musik-Gesellschaft. — „Edward A. Mac Dowell" (ein Nachruf). — „August Wilhelmj" (Nachruf). — Im März 1908 haben die Herausgeber angezeigt, daß die Zeitschrift nicht mehr erscheint.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) August 1907 bis Juli 1908. — August-Heft: „Two valuable reprints" („Zwei wertvolle Neudrucke") von Ebenezer Prout. Kapitel 2: „J. J. Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen" (Fortsetzung in den Heften September und Oktober; Kapitel 1 ist in Heft VI, 21 angezeigt). — „The new ‚language of music'" („Die neue ‚Sprache der Musik'") von E. (über die Esperanto-Sprache). — „Heine and music" (Übersetzung von Aufsätzen Heines. Der erste Aufsatz wurde im Jahrgang 1906 veröffentlicht). II: „The first performance of Meyerbeers ‚Huguenots'" („Die erste Aufführung von Meyerbeers ‚Hugenotten'"). III: „Virtuosi (Berlioz, Liszt, Chopin)" Schluß (im

September-Heft). — „Wassili Iljitsch Safonoff“ von Ellen von Tideböhl (kurze Darstellung des Lebens und Wirkens des Dirigenten). — „Page for girls und boys: About great musicians and Great Britain“. („Eine Seite für Mädchen und Knaben: Über große Musiker und Großbritannien“) von A. L. A. M. (über die Beziehungen Händels, Haydns, Mozarts, Mendelssohns, Webers, Wagners und anderer deutscher Komponisten zu England). — September-Heft: „Joseph Joachim“ (eine Lebensbeschreibung). — „The quartetts of Haydn“ von J. S. S. (Fortsetzung im Oktober-Heft). — „Music the essential art“ („Musik als das Wesen der Kunst“) von Herbert Antcliffe (Variationen über das Thema von Thomas Carlyle: „Go deep enough, there is music everywhere“ („Dringe nur tief genug ein, Musik ist überall“). — „Page for girls and boys: More about geography“ („Einiges über Geographie“) von A. L. A. M. (kleine biographische Notizen über deutsche Musiker). — Oktober-Heft: „Edvard Grieg“ (kurze Darstellung von Grieg's Leben und Schaffen). — „Page for girls und boys. About duets“ („Über Duette“) von A. L. A. M. — November-Heft: „Haydn's pianoforte sonatas“ (ausführliche Besprechung der Franklin Taylorschen Ausgabe von Joseph Haydns Klaviersonaten). — „Notes on the society of the mastersingers“ („Notizen über die Genossenschaft der Meistersinger“) von Nesta de Robeck. — „The development of music in the human mind“ („Die Entwickelung des Musiksinns in der menschlichen Seele“) von D. C. Parker. — „British music and its affluents“ („Britische Musik und die Einflüsse auf sie“) von Herbert Antcliffe (über den Einfluß der Musik fremder Völker auf die englische und den Einfluß englischer Musik auf die fremder Völker. „Das keltische Element in der englischen Rasse hat sich nie in sehr hohem Maße in der Musik bemerkbar gemacht. Die Ursache liegt ohne Zweifel darin, daß die keltische Musik niemals eine hohe Stufe künstlerischer Entwickelung erreicht hat . . . Selbst die irischen Komponisten haben sich nur wenig von keltischer Musik beeinflussen lassen, obwohl wir einen solchen Einfluß bis zu einem gewissen Grade in den Werken einiger der neuesten irischen Musiker, auch in denen von Stanford und Harty, finden. Die Romantik und der Mystizismus der Kelten sind mehr verwandt mit denen der Italiener als mit der reinmenschlichen Romantik der nordeuropäischen Völker und werden oft mit dem verwechselt, was alle Richtungen in der Musik von Palestrina bis Verdi angenommen haben.“) — „Modern music for the people“ („Moderne Volksmusik“) von James A. Browne. — „Page for girls and boys. About music and languages“ („Über Musik und Sprachen“). — Dezember-Heft: „National hymns.“ — „The opportunity of the promenade concerts“ („Die Zweckmäßigkeit der Promenaden-Konzerte“) von Lawrence Haward. — „Schumann: a german event“ („Schumann ein deutsches Ereignis“) von Herbert Antcliffe. („Nietzsche hatte Unrecht: Schumann ist nicht nur zu denen zu zählen, die die deutsche Musik beeinflußt haben, sondern er muß genannt werden in der Geschichte aller Musik, die das europäische Tonleiter-System von ganzen und halben Tönen zur Basis hat“. „Die kritischen Schriften Schumanns werden noch gelesen, nicht nur in seinem Vaterlande, sondern überall, wo sein Name bekannt ist.“) — „The reformer in music“ von D. C. Parker. — „From John Banister to Henry J. Wood“ von James A. Browne (Banister, 1630—1679, war der erste Veranstalter öffentlicher Konzerte in London. Der Aufsatz handelt von den Londoner Konzerten von 1672 bis heute.) — „Page for girls and boys. About a lively family“ von A. L. A. M. (über die „Familie“ der Akkorde). — Januar-Heft: „The year 1907“ (Rückblick auf das Jahr 1907). — „The difficulties of the young music teacher“ („Die Schwierigkeiten des jungen Musiklehrers“) von Fr. Niecks. — „A new store-

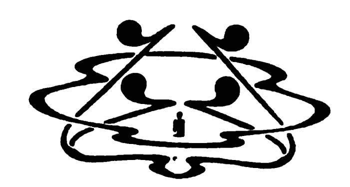
house for teachers" („Ein neues Schatzhaus für Lehrer") von A. L. A. M. (Ausführliche Besprechung des Werkes „Scenes of Youth: Short original piano pieces by modern composers. Grades I and II". Fortsetzung in den Heften Februar und April. — „Jacopo Calascione and the band of Venice" („Jacopo Calascione und seine Kapelle in Venedig") von Edward J. Dent (über den im vorigen Jahre gestorbenen Kapellmeister Calascione in Venedig). — Februar-Heft: „The sons of J. S. Bach: J. C. Friedrich and W. Friedemann Bach" von Fr. Niecks (Fortsetzung in den Heften März und April). — „Hugo Wolf" von J. S. S. (ausführliche Besprechung des Werkes über Wolf von E. Newman). — „Joachim Raff. A neglected master" („Joachim Raff. Ein zu wenig beachteter Meister") von Arthur Hervey. — „Stassov as musical critic" („Stassow als Musikkritiker") von Rosa Newmarch (Schluß im März-Heft). — März-Heft: „The place of Meyerbeer" („Die Stellung Meyerbeers") von D. C. Parker (gegen die Geringschätzung Meyerbeers). — „The Auditor" („Der Zuhörer") von Maud Matras. — „Twelve o'clocks: new and old" („Zwölf-Uhr-Aufführungen heute und früher") von Bertha Harrison (über die im 18. Jahrhundert übliche Veranstaltung von Konzerten um 12 Uhr mittags.) — „Page for girls and boys: On calling things by theyr wrong names" („Über die Bezeichnung der Dinge mit falschen Namen") von A. L. A. M. — April-Heft: „Towards the reform of musical notation" („Über die Reform der Notenschrift") von E. D. Rendall. — „Orchestras past an present" („Orchester früher und heute") von James A. Browne. — Mai-Heft: „The sons of J. S. Bach: Johann Christian Bach" von Fr. Niecks (Schluß im Juni-Heft). — „Viols" von J. S. S. (über die Instrumente Viola d'amore, Viola da gamba und Clavecin). — „The poetic basis of Brahms's pianoforte music" („Die poetische Grundlage der Brahms'schen Klaviermusik") von Herbert Antcliffe. — „Russian gipsies and their music" („Russische Zigeuner und ihre Musik") von N. G. Shtieber, übersetzt von Wilfred Bendall. — „Page for girls and boys: About oratorio and its origin" („Über das Oratorium und seinen Ursprung") von A. L. A. M. — „Wagner at Zürich" von J. S. S. (auf Grund des sechsten Bandes von Ellis' Wagner-Biographie). — „Page for girls and boys: More about oratorio" („Noch einiges über das Oratorium") von A. L. A. M. — Juli Heft: „The sons of J. S. Bach: Carl Philipp Emanuel Bach" von Fr. Niecks (Fortsetzung folgt). — „Russian opera in Paris: Moussorgsky's ‚Boris Godounov'" von Rosa Newmarch. — „The progress of the appoggiatura. A Study towards the analysis of melody" („Die Fortschritte in der Verzierung der Melodie. Eine Studie über die Analyse der Melodie") von C. — „Justin Heinrich Knecht" von J. S. S. (über Knechts Symphonie „Portrait de la nature" und ihren Einfluß auf Beethovens Pastorale). — „Anton Schindler" von Adolf Schloesser. (Der Verfasser hat mit Schindler von 1849 an verkehrt.) — „Page for girls and boys: On giving up music" („Über die Unterbrechung der Beschäftigung mit Musik") von A. L. A. M.

RIVISTA MUSICALE ITALIANA (Turin) 1907, Fascicolo 1 und 2. — Amintore Galli beendet seine im vorigen Bande begonnene Abhandlung „Musica artificiosa" (Fasc. 1). — H. Kling veröffentlicht einen französischen Aufsatz über „Helmine de Chezy", der besonders von dem Erfolg der Weberschen Oper „Euryanthe" handelt, deren Textbuch Helmine von Chezy verfaßte. — Eine bibliographische Arbeit „La costenzione ed i costruttori degli istrumenti ad arco" veröffentlicht Luigi Torri. — Enrico Celani stellt die Namen der „Cantori della Capella Portificia nei secoli XVI—XVIII" zusammen. Bis jetzt ist nur das erste Kapitel erschienen, das den Zeitraum von Leo X. bis Julius III. umfaßt. Den Namen der Künstler sind kurze biographische Nachrichten hinzugefügt. — „‚Salome' di

Riccardo Strauss" wird von Luigi Torchi in einem 44 Seiten langen Aufsatz, der auch zahlreiche Notenbeispiele enthält, besprochen. — Ferner enthält Fascicolo 1 die Aufsätze: „Sull' insegnamento del pianoforte negli Istituti musicali d'Italia" von Bruno Mugellini. — „Claude Debussy e l'impressionismo nella musica" von Vincenzo Tommasini. — „L'alliterazione musicale" von Fausto Torrefranca. — In dem „Saggio di una bibliografia di libretti musicali di Felice Romani" (Fasc. 2) führt Guido Bastico nicht weniger als 291 Titel an. — Der Aufsatz „Donizetti a Roma" von Alberto Cametti enthält auch bisher unveröffentlichte Briefe und Dokumente, sowie drei Szenenbilder aus dem „Herzog von Alba". — Francesco Piovano setzt seine „note bio-bibliografiche" über „Baldassare Galuppi" fort. — In dem Aufsatz „Degli effetti dei suoni sugli uomini" untersucht Felice La Torre die physiologischen, pathologischen und therapeutischen Wirkungen der Töne. — Ferner enthält Fascicolo 2 die Aufsätze: „Molière e Lulli" von Césare Levi. — „La musica sacra e la realtà delle cose" von P. Ghignoni.

HUDEBNI REVUE (Prag) 1908, Heft 1 und 4—7. — Heft 1: „Z mých vzpominek na Bedřicha Smetanu" („Meine Erinnerungen an Friedrich Smetana") von Vacl. J. Novotny (Fortsetzung in Heft 2ff.). — „Z bojů o česká divadelni představení" („Kämpfe um die Aufführung in tschechischer Sprache") von Karel Hulka (Fortsetzung in den Heften 2—6). — „Vitezslava Novaka ‚Toman a lesni panna'. Hudebni báseň op. 40 dle ballady Frt. Lad. Čelakovského." („Vitězslaw Novak's musikalisches Gedicht ‚Toman und die Fee', op. 40, nach der Ballade von F. L. C.") von Otokar Nebuška (Fortsetzung in Heft 2ff.). — „Laikové a hudebni uměni" („Die Laien und die Kunst") von Jos. B. Foerster (Forts. in Heft 2ff). — „Wagnerův ‚Bludny Holandan'" („Wagners ‚Fliegender Holländer'") von Anton Šilhan (Fortsetzung in Heft 2ff.). — „O repertoiru opery Národního divadla" („Das Opernrepertoire des Landes-Theaters") von František Picka (Fortsetzung in Heft 2ff.). — „Opera městskem divadla na Kral. Vinohradech" („Die neue Oper am Theater Vinohrady"). — Heft 4: „Josefa Suka symfonie ‚Asrael'" von K. Hoffmeister (Fortsetzung in Heft 5ff.). — „Využijte svých autorských práv!" („Zieht Nutzen aus eueren Urheberrechten!") von Jan Loewenbach. (Fortsetzung in Heft 5). — „Conrad Ansorge" von K. Hoffmeister (mit Bild). — „Vzpominka na Lva" („Josef Lev's Erinnerungen") von Vacl. J. Novotny (mit Bild). — Heft 6: „Německé rozbory oper Smetanových" („Deutsche Erläuterungen von Werken Smetana's") von Jan Loewenbach. — Heft 7: „Prvni apoštol hudby Smetanovy" („Der erste Apostel Smetana'scher Musik") von Jan Loewenbach (über Ludwig Procházka). — „Usudek Ambrosův o Ludevítu Procházkovi" („Urteil von Ambros über Ludwig Prochazka"). — „Vzpominka Kienzlova na Ludevita Procházku" („Erinnerungen an Ludwig Procházka von Wilhelm Kienzl"). — „Pani Marta Procházková" („Frau Marta Procházka") von V. J. Novotny.

Magnus Schwantje



KRITIK

OPER

KASSEL: „Hochzeitsglocken“ betitelt sich des jungen ungarischen Komponisten Emanuel Moor Erstlingsoper, die als erste Novität der neuen Spielzeit auf unsrer Hofbühne ihre Uraufführung erlebte. Das Libretto des Einakters ist nach den Weisungen des Komponisten verfaßt von L. von Ferro. Schauplatz ist ein Dorf im Berner Oberland. Zeit: die Gegenwart. Gottfried, ein junger reicher Bauer, ist mit Agnes verlobt, nicht aus Liebe, sondern weil sie ihm auf der Adlerjagd das Leben gerettet. Er liebt vielmehr deren jüngere Schwester Berta, um die der Tagelöhner Ulrich wirbt. Dieser, von Berta verschmäht, steckt aus Rache am Abend vor Gottfrieds Hochzeit das Hochzeitshaus in Brand. Den beiden Schwestern droht der Flammentod. Da erscheint Gottfried als Retter. Nachdem er zuerst die Braut durch das Fenster in Sicherheit gebracht, kommt er zurück zu Berta, die aber nicht gerettet sein will. Beide wählen den Flammentod, und die Sturmglocken werden ihnen zu Hochzeitsglocken. Ein tieferes Interesse erwecken diese Handlung mit ihrem etwas gewaltsamen Schluß und das Schicksal der Hauptpersonen nicht. Die Musik verrät zwar das reiche technische Können ihres Autors, aber noch nicht starke dramatische Schöpferkraft, die den Hörer mit fortrisse und das Interesse an dem Geschick der Personen zu steigern vermöchte. Zahlreiche hübsche Einzelheiten in der sehr selbständig gehaltenen Instrumentation und mancherlei melodisch reizvolle Züge bleiben oft ohne tiefere Wirkung, weil sie nicht zu voller dramatischer Entfaltung gelangt und zu überzeugender Kraft entwickelt erscheinen. Die Singstimmen sind zum Teil recht unbequem hoch geführt. Am charaktervollsten ist musikalisch gestaltet die Partie Ulrichs. Nicht übel sind ferner der Gesang Bertas: „Horch, wie die murmelnden Wasser erklingen“ und die Erzählung Gottfrieds: „Zwei Monde sinds“. Besonders ansprechend ist der Chor der Mädchen am Brunnen und die Szene zwischen ihnen und der Wahrsagerin Kathrine. Seine dankbarste Aufgabe findet das Orchester in dem wirkungsvollen Vorspiel zum zweiten Teil. Die Aufführung, von Prof. Dr. Beier sorgfältigst vorbereitet, nahm einen durchaus lobenswerten Verlauf und verschaffte dem Werke eine recht beifällige Aufnahme. Die Hauptrollen vertraten bestens Herr Koegel (Gottfried) und Frl. Schuster, die kleineren Herr Groß (Ulrich), Frl. Backhaus (Agnes) und Frl. Herper (Kathrine). Für vortreffliche Inszenierung hatte Oberregisseur Hertzer gesorgt.

Dr. Brede

MÜNCHEN: Festspiele München 1908. Künstlertheater. — Residenztheater. — Prinzregenten-Theater. — Man kann nicht sagen, München habe im Ausstellungsjahr den Gästen wenig geboten; und auch nicht, es habe Gewöhnliches geboten. Ungewöhnlich nach jeder Richtung war, was wir zu sehen und zu hören bekamen. Vorab das Künstlertheater. Die „Ausstellung München 1908“ ist bahnbrechend und vorbildlich nach vielen Richtungen; sie ist, wenn ich nicht irre von Fritz Stahl, geistreich und treffend als „Geschmacksausstellung“ klassifiziert worden. Ihre dauerndste Tat aber stellt doch wohl das Künstlertheater dar. Ein Theater, in dem man mit aller Tradition rücksichtslos brach; „nicht heilig ist ihm, was andren hehr“. Den Ausstattungsprunk, die möglichste „Naturtreue“, die Wirkung durch immer größere Raumverhältnisse, durch starke Bühnentiefe, durch Ansammlung eines hundertköpfigen Statistenhaufens in mehr oder minder geschmackvollen Kostümen — all das ließ man beiseite, all dem erklärte man Krieg, Krieg mit trefflichen Waffen, mit den Waffen wahrer Kunst. Eine ganz kleine untiefe Bühne, allerdings bei diesem Versuchsobjekt um ein oder zwei Meter zu flach geraten, weil den Architekten Heilmann und Littmann Platz- und sonstige Beschränkungen Fesseln anlegten. Ein stimmungsvoller, ganz mit Holz ausgekleideter, amphitheatralisch aufsteigender Zuschauerraum mit ein paar Repräsentationslogen an der Rückwand, ähnlich wie im Prinzregenten-Theater. Durch die zwei Momente: Kleinheit der Bühne und Holztäfelung des Hauses eine Akustik, wie sie klarer und wärmer nicht zu denken ist. Vor der Bühne noch ein versenktes Orchester, leider auch ein wenig zu beschränkt für die nötige Anzahl der Musiker. Auf der Bühne ein äußerst einfaches Requisitorium: zwei in der Längsrichtung der Bühne verschiebbare Türme mit einer beweglichen Brücke darüber; einige auf Rollen laufende Hintergründe; und die Hauptsache: eine ungeheuer raffiniert durchdachte Beleuchtungsanlage (kein Rampenlicht), die die feinsten Farbenabstufungen, die wundervollsten Effekte gestattet: so ist das Handwerkszeug dieser Bühne beschaffen. Künstler haben es zur Hand genommen, und sie haben damit Großes, Größtes geschaffen. — „Faust“. In einer Bearbeitung von Georg Fuchs, die manchen Widerspruch gefunden hat, weil sie wichtige und schöne Stellen opferte, die man aber dennoch als sehr geschickt und wirksam bezeichnen muß. Gestaltung der Szene, Dekorationen und Kostüme nach Entwurf von Fritz Erler. Wer diese Szenengestaltung gesehen hat, dem wird sie unvergeßlich bleiben: der köstliche Zusammenklang der Farben in Marthes Stube; der Osterspaziergang mit der hereinbrechenden Dämmerung; die Walpurgisnacht; Gretchen, dunkel gegen den verglühenden Abendhimmel stehend, wie sie Faust im Garten nachschaut; Gretchen am Spinnrad; und — von unsagbarer Wirkung — die Domszene: ein Innenbogen der Kirche, dazwischen schwarzes Dunkel, aus dem nur mit hellen Punkten das flackernde Licht der Opferkerzen leuchtet, und die fast schemenhaften Gestalten grau verschleierter Frauen, deren unbarmherzige Unbeweglichkeit den Atem raubt wie das düstere und unentrinnbare Geschick, mit dem Gretchen kämpft ... Bilder, die nicht mehr aus dem Gedächtnis weichen. Max Schillings hat eine Musik zu dieser „Faust“-Aufführung geschrieben, die sich seinem Besten würdig anreiht. Von eigenstem und originellstem Leben erfüllt, drängt sie sich doch nirgends vor, wirkt gleich dem szenischen Bild nur als Unterstützung des Dramas und beschränkt sich darin mit feinstem Takte gerade auf das Notwendige. Ganz besondere Hervorhebung verdienen die Chorsätze. Das belebende Prinzip des Künstlertheaters, die Absicht, nicht

durch eine immer unmögliche Nachahmung der Natur in der Dekoration zu wirken, sondern eben durch weitgehende Vereinfachung und Stilisierung des Bühnenbildes, kam ebenso eindrucksvoll zur Geltung bei der Vorführung von Glucks Singspiel „Die Maienkönigin“ und Hermann Bischoffs „Tanzlegendchen“. Ich habe schon des öfteren darauf hingewiesen, wieviel Schätze für unser Theater in der komischen Oper der Franzosen um die Wende des 18. Jahrhunderts zu heben wären. „Die Maienkönigin“ ist eines der liebenswürdigsten Werkchen dieser Gattung. Den Text des Favart (Les amours champêtres) hat nun Max Kalbeck verdeutscht. 1751 schrieb Gluck die neuen Arien; und was man in ihnen findet: glückliche Komik des Ausdrucks, zarte Empfindung, Feinheiten der Harmonisation und Instrumentation mit allereinfachsten Mitteln gegeben, das birgt manche opéra comique jener Zeit so ziemlich in gleichem Maße. Hermann Buschbeck hatte die Ausstattung entworfen, die den Charakter und die Grazie der Zeit wahrte, ohne im geringsten in Äußerlichkeit zu verfallen. Das Tanzspiel „Das Tanzlegendchen“ wurde, unter Benützung von Gottfried Kellers ziervoller Erzählung, von Georg Fuchs ausgestaltet, für die Ausstattung zeichnete verantwortlich Hans Beatus Wieland. Nie hat wohl eine Bühne so künstlerische Bilder geboten wie das mit den musizierenden Engeln und das Schlußbild mit der Himmelskönigin. Man glaubte Tafeln alter deutscher Meister, noch idealisiert in der Farbe, aus den Rahmen gestiegen zu sehen. Die Musik Hermann Bischoffs hat viel ausgezeichnete Qualitäten; sie steckt voll hübscher Erfindung, vorab in den leicht und pikant gezeichneten Tanzweisen; sie wird nur etwas beeinträchtigt durch eine nicht immer glückliche Instrumentation, die die schönsten Einfälle oft durch ein allzu kontrastierendes Nebeneinanderstellen der Instrumentengruppen zerreißt. Um die musikalische Leitung all der genannten Werke machte sich Kapellmeister Fritz Cortolezis hochverdient. Mit einem nicht durchweg tadelfreien Material und bei, wie schon gesagt, noch dazu äußerst beengten Raumverhältnissen wußte er dennoch seine Aufgabe immer mit vollstem Gelingen zu lösen und gab damit einen neuen Beweis seiner ausgezeichneten Dirigentenbegabung. Auch die drei Vorspiele — die letzte musikalische Gabe des Künstlertheaters — dirigierte er, die Anton Beer-Walbrunn zu „Die Vögel“ des Aristophanes in Ruederers prächtiger Neudichtung geschrieben hatte. Der Komponist konnte da seinem eminenten Talent für heitere, graziöse Musik die Zügel schießen lassen und illustrierte die lustige Verulkung politischer und sozialer Verhältnisse glänzend mit rein musikalischen Mitteln, am nettesten in der Vogel-Fuge im zweiten Vorspiel und in der übermütigen Lustigkeit des dritten. Ganz den diskreten Stil des Künstlertheaters zu treffen, gelang den Ausführenden der „Maienkönigin“: Frau Preuse-Matzenauer, Frl. v. Fladung, Frau Bosetti, Raoul Walter und Alfred Bauberger. Den Schauspielern wurde das manchmal schwerer; und man muß sagen, daß die Wesensart des Künstlertheaters mit unheimlicher Deutlichkeit jeden Auffassungsfehler des Schauspielers unterstreicht. So kann die neue Bühne direkt erzieherisch auch auf unsere Schauspielkunst wirken. Zuletzt sei nochmals mit Dank der Männer gedacht, die in mühe- und aufopferungsvoller Arbeit so seltenes Gelingen ermöglichten: Dr. Paul Marsop, Georg Fuchs und Prof. Benno Becker. — Von den Festspielen im Künstlertheater — man kann sie ruhig so nennen — zu den Festspielen im Residenztheater ist nicht nur räumlich ein weiter Weg, und ich muß gestehen, daß ich ihn nicht ohne Zagen gegangen bin. Würde dem durch die Erfahrungen im Künstlertheater doppelt kritisch Gestimmten nicht die alte Weise der Gestaltung des Bühnenbildes eine schwere und störende Enttäuschung bereiten? Es ist nicht der Fall gewesen. Gewiß stellte manche Dekoration, die man da sah, in Farbenzusammenstimmung usw. nicht den Gipfel des Geschmackes dar, konnte jedenfalls sich nicht mit dem geläuterten Künstlertum, das auf der Theresienhöhe das Zepter führt, messen. Aber doch klang wieder alles: das unvergleichliche Rokokotheaterchen, Bühnenbild, Musik, Solistenleistungen so entzückend zusammen, daß kleinliche Kritik da unbillig wäre. Weder unsere Mozart-, noch unsere Wagner-Festspiele haben meinem Empfinden nach je diese restlose Vollendung erreicht, wie dieses Jahr. Sucht man nach Gründen dafür, so ist zuerst und hauptsächlich wieder des genialen Felix Mottl zu gedenken. Seiner künstlerischen Durchdringung, seinem tiefsten Miterleben des jeweiligen Werkes und seiner geradezu rätselhaften Suggestionskraft, die Orchester, Solisten und Publikum zu einer festen, nur von einem, seinem Gefühl beseelten Masse zusammenschweißt, gelingt es, Aufführungen zustande zu bringen, wie des „Figaro“, des „Tristan“, der „Walküre“, die jedes Maß denkbaren Genusses gewähren. Zweitens ist das hohe Niveau der Festspiele dieses Jahres begründet in der Tatsache, daß man bestrebt war, möglichst nur einheimische, von langer Hand zusammengespielte Kräfte zu beschäftigen, und daß diese einheimischen Kräfte erstklassig sind. Ein Graf Almaviva, wie ihn Feinhals zeichnet, voll Grandezza und doch warm belebt, wird auf wenigen Bühnen zu finden sein. Ihm schloß sich als überraschend gute Gräfin Frl. Fay würdig an; diese Leistung ist zweifellos die beste, die die Sängerin bis jetzt zu gestalten vermochte. Frl. Tordeks lieblicher Cherubin, Frau Bosettis Susanne, Gillmanns behäbiger Figaro, Sieglitz' Bartolo, Geis' Antonio, Walters Basilio, was sollte ich von ihnen allen sagen, um einen Begriff zu geben von dem Maß übermütiger und doch künstlerisch gebändigter Laune, von der Fülle stimmlichen Wohlklangs, die gerade den zweiten Akt zu einem musikalischen Feste ohnegleichen machten! Auch in „Don Giovanni“ war wieder Feinhals als Titelheld unübertrefflich, nicht minder gut Bender als Komtur und Geis als Leporello. „Cosi fan tutte“ wurden in der Besetzung des Vorjahres gegeben (Bauberger, Walter, Brodersen, Frau Bosetti, Frl. Koboth) und brachte den einzigen Gast, Frl. Hempel aus Berlin, die ebenfalls im Vorjahre schon die Rolle der Fiordiligi mit Erfolg gesungen hatte. Äußerst dankenswert war dieses Jahr die Einfügung von „Die Entführung aus dem Serail“ in

den Spielplan der Festspiele, in denen dies Singspiel während einiger Jahre gefehlt hatte. Dankenswert, weil es da den deutschen Mozart wieder zu Ehren bringt, der seit der Ausscheidung der „Zauberflöte" nicht mehr zu Wort gekommen ist. Wie keck und frisch, wie so ganz unveraltet erklingt uns diese witzige Partitur! Und wie wurden Sieglitz als Osmin, Baubergers Selim, Walters Belmonte, Frau Bosettis Konstanze ihren dankbaren Aufgaben gerecht! Ein wenig zu derb war Frl. v. Fladung als Blondchen, recht nett Felmy als Pedrillo. — Mehrfach ist der Gedanke aufgetaucht, wie interessant es sein müßte, Wagners Musikdramen nach den Prinzipien des Künstlertheaters von unseren ersten Künstlern inszeniert zu sehen. Ob das möglich wäre? Ich weiß es nicht. Man darf nicht vergessen, daß einer der Hauptreize der neuen Bühnengestaltung gerade in der Kleinheit ihrer Mittel, in ihrer Intimität liegt. Und Wagner läßt sich nicht gut in einen kleinen Rahmen versetzen. Noch manches andere macht bedenklich. Allein — ausgeschlossen ist die Lösung des Problemes sicherlich nicht, und nichts wäre fesselnder als ein Versuch dazu, der wenigstens mit einigen Unmöglichkeiten, wie dem hoffnungslosen Kampf mit dem Objekt am Schlusse der „Götterdämmerung" aufräumte. Daß der Einfluß der neuen Ideen bereits sich zu zeigen beginnt, erwies die Ausstattung des „Tristan" mit ausgezeichnet gelungenen Dekorationen und Kostümen. Das Schiffszelt des ersten Aktes ohne alle Wappen aus einfachen starkfarbigen Vorhängen gebildet, der immer störende Mast in der Mitte des Schiffes verschwunden, so daß Tristan am Steuer nun überall sichtbar wird. Im zweiten Akt eine kühne Änderung: rechts das Burgtor, links Wald, in der Mitte Ausblick auf die See. Die Dekoration des dritten Aktes gleichfalls verbessert. Und dabei überall die Bühnentiefe bedeutend verringert und das Bühnenbild nach vorne mit breiten Vorhängen abgeschlossen, unverkennbar und im besten Sinne von der Absicht getragen, die neuen Errungenschaften mit den in diesem Falle notwendigen Modifikationen zur Anwendung zu bringen. Wobei man nicht übersehen darf, daß „Tristan" wohl das geeignetste Objekt für solche Versuche unter des Meisters Werken ist. Eine dekorative Neuerung ist auch in der „Walküre" zu bemerken. Die anreitenden Walküren werden nicht mehr wie im Vorjahre durch blitzbeleuchtet vorüberhuschende Wolken dargestellt, sondern durch rasch über den Horizont gezogene Silhouetten — meines Erachtens eine sehr begrüßenswerte Ausdeutung von Wagners Vorschriften. Über die Vorstellungen selbst möchte ich erst im Zusammenhang berichten, wenn der Abschluß der drei Zyklen einige Vergleiche zwischen den Leistungen der beteiligten Künstler gestattet. So sei für jetzt nur wiederholt, daß „Tristan" und der „Ring" wohl selten in so erhabener Größe an den erschütterten Hörern vorbeigezogen sind wie hier unter Mottl. Die „Meistersinger" unter Fischers Leitung hinterließen sehr freundliche Eindrücke. Am wenigsten festspielmäßig präsentierte sich der zwischen „Meistersinger" und „Tristan" eingeschobene „Tannhäuser" mit Röhr am Dirigentenpult. Über diese Einschiebung selbst werden dann bei näherem Eingehen ebenfalls einige Worte zu sagen sein.

Dr. Eduard Wahl

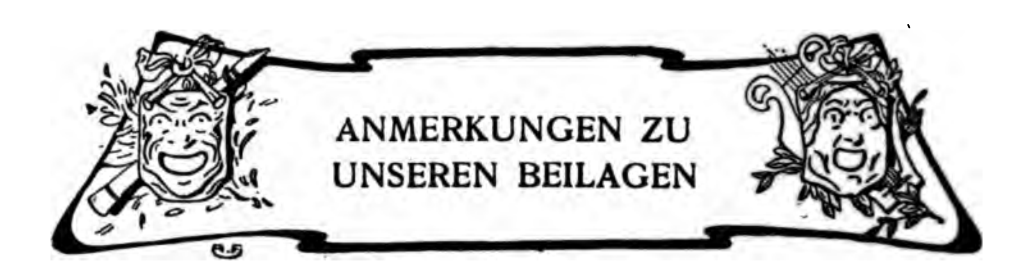
RIO GRANDE: Die 14tägige „Opernsaison" einer italienischen Wandertruppe brachte uns „Troubadour", „Mignon", „La Gioconda" von Ponchielli, „Manon" von Massenet, „Salvator Rosa" von Carlos Gomes und „Mefistofele" von Boito. Im allgemeinen übertrafen die Leistungen die vorjährigen; das Orchester hatte einzelne gute Kräfte, wenn auch der Totaleindruck der einer nur äußeren, rohen Ausarbeitung war. Die Gesangskräfte zeigten zwar keine üble Schulung, genügten aber doch nur ganz mittelmäßigen Ansprüchen, mit einziger Ausnahme des Baritons, der gutes Stimmaterial, angenehme Klangfarbe, ausgeglichene Register und wohltuenden Vortrag in sich vereinigte. Chor alt, steif und trocken an Alter und Stimme; Ausstattung sehr dürftig, sich selten anlehnend an Zeit und Örtlichkeit; Ballet in den Leistungen weniger anziehend als in den Personen. Besuch recht zahlreich, da sich selten solche Abwechslung bietet und man deshalb gern Mk. 7.50 für Holzstuhl oder Schemel opfert.

Fr. Köhling

KONZERT

JOHANNESBURG: Die diesjährige Konzertsaison muß, was die Anzahl der Darbietungen anbetrifft, entschieden als reichhaltig bezeichnet werden. Nach einigen wohlgelungenen Aufführungen des „Elias" hat der Kapellmeister J. Hyde seinen alljährlichen Zyklus der Winterkonzerte eröffnet und sein Publikum mit verschiedenen Werken, die früher nicht auf dem Repertoire waren, bekanntgemacht. Die Musical Society unter der Leitung des Mr. Peters tut ihr möglichstes, um das musikliebende Publikum auf dem Laufenden zu halten. Der Mangel an gutgeschulten Künstlern macht sich immer mehr geltend, und es sind meistens Dilettanten die versuchen müssen, die Lücken auszufüllen. Besondere Erwähnung verdient der aus Anlaß ihrer Erholungsreise nach Deutschland stattfindende Abschiedsliederabend von M. von Trützschler, im Deutschen Liederkranz-Klub. Diese Künstlerin, die es in einer Spanne von wenigen Jahren verstanden hat, das Kunstniveau der Gesangskunst hier bedeutend zu erhöhen, erfreute ihr Publikum mit einer Fülle ausgezeichnet vorgetragener klassischer und moderner Gesänge in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache, wobei besonders Schuberts, Schumanns und Brahms' gedacht wurde. — Frl. S. Gimkewitz sang im Deutschen Klub u. a. verschiedene Grieg-Lieder. Sie erntete reichen Beifall. — Das Erscheinen der drei jungen Brüder Czerniawski im Konzertsaal hat Furore gemacht. Noch niemals haben hier Wunderkinder solche Erfolge zu verzeichnen gehabt. Von diesem genialen Brüdertrio läßt sich kurzweg sagen: Veni, vidi, vici.

J. Seelig



Zur Studie Dr. Karl Nefs gehört das Porträt von Johann Kuhnau, wie es sich auf dem Titelblatt seiner „Neuer Clavier-Übung erster Theil" findet. („Bestehend in sieben Partien aus dem Ut, Re, Mi oder Tertia majore eines jedweden Toni. Allen Liebhabern zu sonderbahrer Annehmligkeit aufgesetzet und verleget von Johann Kuhnauen, Leipzig, Anno 1689").

Das Porträt von Hans von Bülow, das wir dem Artikel Vianna da Motta's beigeben, interessiert besonders durch die originelle Unterschrift des Meisters, die die wohlwollende Antwort auf das Gesuch eines unbekannten Autographenjägers darstellt.

An Gedenktage erinnern die folgenden vier Blätter. Wir beginnen mit dem Porträt von Alexander Dreyschock (geb. 15. Oktober 1818 zu Zak in Böhmen) nach einer wundervollen Lithographie von Kriehuber aus dem Jahre 1845, die uns Frau Professor Elisabeth Dreyschock in Berlin freundlichst zur Verfügung gestellt hat. Einen anschaulichen Eindruck von der Wirkung, die Dreyschocks Spiel auf die Zeitgenossen ausübte, erhalten wir durch Heinrich Heines zweiten musikalischen Bericht aus Paris, vom 26. März 1846, in dem es u. a. heißt: „. . . ich referiere getreulich, daß ihn die öffentliche Meinung für einen der größten Klaviervirtuosen proklamiert und den gefeiertsten derselben gleichgestellt hat. Er macht einen höllischen Spektakel . . . Häng dich, Franz Liszt! du bist ein gewöhnlicher Windgötze in Vergleichung mit diesem Donnergott, der wie Birkenreiser die Stürme zusammenbindet und damit das Meer stäupt."

Am 13. Oktober ist der 80. Geburtstag der genialen dramatischen Sängerin und Tragödin Johanna Jachmann-Wagner, der Nichte des Bayreuther Meisters. Die Lithographie von Jäger, nach der unser Bild gefertigt ist, verdanken wir der Liebenswürdigkeit von Herrn Geheimrat Theinert in Berlin. Die „Musik" brachte im 2. Heft des 4. Jahrgangs bereits ein Bild der Künstlerin und ausführliche biographische Mitteilungen.

Es folgt das Porträt von Woldemar Bargiel (geb. 3. Oktober 1828 in Berlin), für dessen Überlassung wir der Witwe des Komponisten, Frau Professor Bargiel in Berlin, zu Dank verpflichtet sind. Bargiel, der Stiefbruder von Clara Schumann (seine Mutter war in erster Ehe mit Friedrich Wieck verheiratet), war Schüler von Hauptmann, Moscheles, Rietz und Gade am Leipziger Konservatorium. Seine Haupttätigkeit entfaltete er als Leiter einer akademischen Meisterschule für Komposition an der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin, wohin er 1874 als Professor von Rotterdam aus berufen wurde. Bargiel schrieb u. a. Ouvertüren, eine Symphonie, Klaviertrios, Streichquartette, ein Oktett, Suiten für Klavier, Chöre und Lieder.

An den 30. Todestag (5. Oktober) einer berühmten Bühnensängerin erinnert das nächste Blatt: Louise Harriers-Wippern, nach einer Lithographie von A. Rohrbach, die wir gleichfalls Herrn Geheimrat Theinert verdanken. Mit 20 Jahren debütierte die Künstlerin 1857 an der Berliner Hofoper, der sie trotz glänzender Anerbieten von Wien und London treu blieb und deren nie versagende, gefeierte Stütze in dramatischen und lyrischen Partieen sie bis zu ihrer wegen eines Halsleidens im Jahre 1868 erfolgenden Pensionierung bildete.

Mit der Wiedergabe einiger Meisterwerke der bildenden Kunst seien die Beilagen dieses Jahres beschlossen:

Filippino Lippi's „Allegorie der Musik" im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin ist, abgesehen von dem prächtigen Stimmungsreiz, darum besonders interessant, weil das Bild zu den wenigen allegorischen Darstellungen des Quattrocento gehört.

Carlo Saraceni gehört zu denjenigen Künstlern, die in der Zeit des Verfalls der Malerei noch bemerkenswerte Werke schufen. Seine „Ruhe auf der Flucht" ist eine seiner besten Schöpfungen, besonders prägnant durch die phantastische Auffassung. Der Engel, dem Joseph die Noten hält, schläfert Maria mit dem Kinde durch sein Geigenspiel ein — ein Motiv, das unseres Wissens einzig ist. Das Original bewahrt der Palazzo Doria in Rom.

Über Giorgione's Meisterwerk, „Das Konzert" benannt, gibt es hinsichtlich seines unvergleichlichen seelischen und koloristischen Wertes nur eine Stimme der Bewunderung. Anders liegt die Frage nach dem Schöpfer selbst: hier ist mancher Zweifel berechtigt, und es gibt noch einige Forscher, die das herrliche Bild teils Tizian teils Lorenzo Lotto zuschreiben. Wer es im Palazzo Pitti in Florenz gesehen hat, wird es nie vergessen können.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstr. 107 I.





VII. 24



TITELBLATT „NEUE CLAVIERÜBUNG“ VON JOHANN KUHNAU
MIT DEM PORTRÄT DES KOMPONISTEN



Hans von Bülow

Dem anmuthig vorgetragenen
Wunsche nach einem Auto-
oder Photogramme hierdurch
mit ergebensten Danke für
freundliche Theilnahme an seinem
Invalidenthume entsprechend

Anfang April – Hamburg



ALEXANDER DREYSCHOCK
* 15. Oktober 1818
nach Kriehubers Lithographie



VII. 24

JOHANNA JACHMANN-WAGNER
✶ 13. Oktober 1828
nach einer Lithographie von Jäger



JOHANNA JACHMANN-WAGNER
* 13. Oktober 1828
nach einer Lithographie von Jäger





WOLDEMAR BARGIEL
* 3. Oktober 1828



LOUISE HARRIERS-WIPPERN
† 5. Oktober 1878
nach einer Lithographie von A. Rohrbach



VII. 24

ALLEGORIE DER MUSIK VON FILIPPINO LIPPI



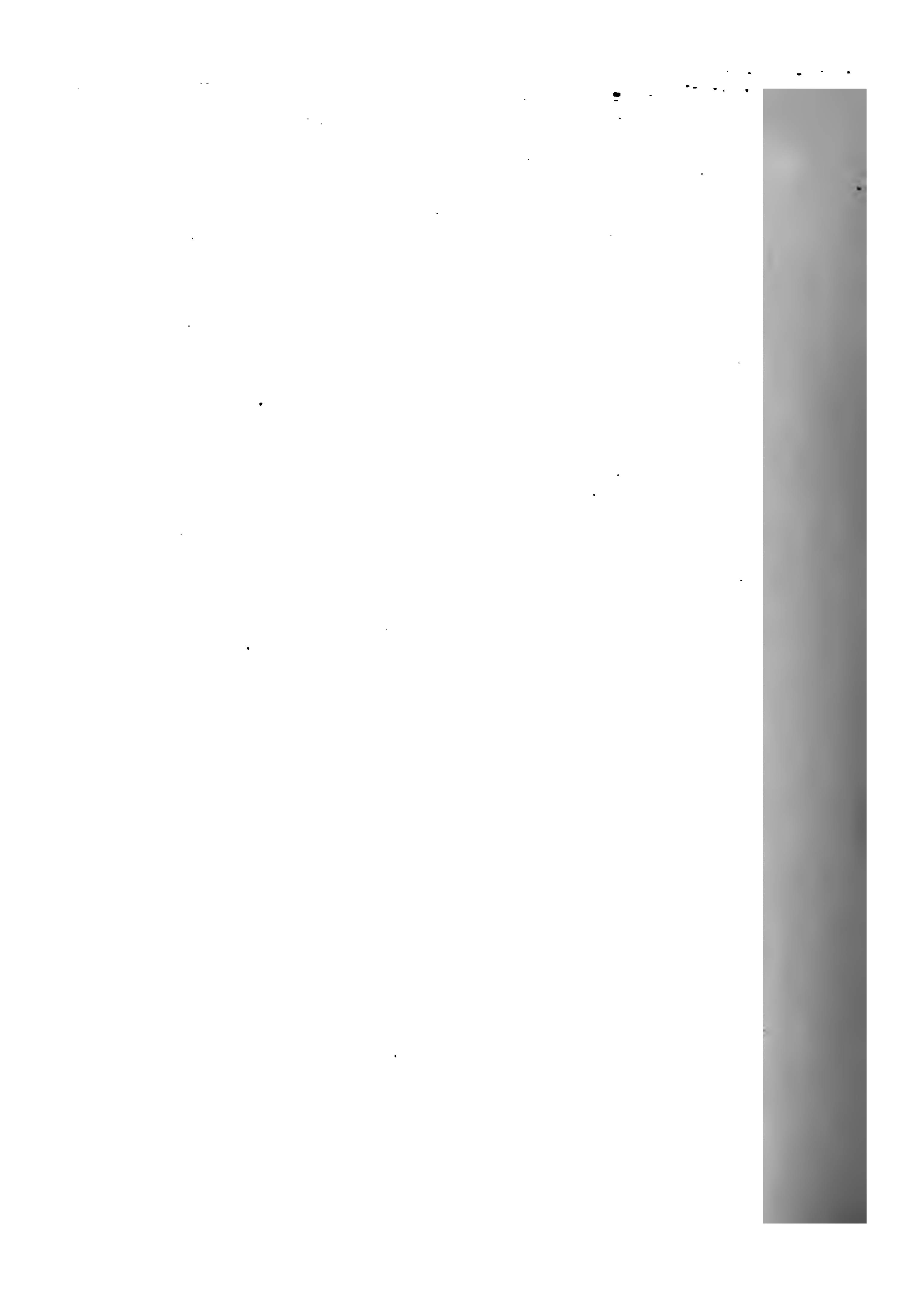
VII. 24



DIE RUHE AUF DER FLUCHT VON CARLO SARACENI




DIE
MUSIK
F.
A.
7. JAHR HEFT 24




DIE
MUSIK
F.
A.
7. JAHR HEFT 24

NEUE OPERN

Heinrich von Kaan: „Germinal", ein dreiaktiges Musikdrama. Text nach dem Zolaschen Roman gleichen Namens.

Gustav Lazarus: „Das Nest der Zaunkönige". Text nach Gustav Freytags Roman von dem verstorbenen Intendanten Alois Prasch, betitelt sich eine vieraktige Oper des Berliner Komponisten.

Giacomo Puccini: „Die Tochter des Westens". Buch von Carlo Zangarini und Guelfo Civinini.

Riccardo Storti: „Venezia". Libretto von Prinz d'A[illegible], soll im Teatro Massimo in Palermo zur Uraufführung kommen.

Otto Weber: „Vaterliebe", eine einaktige Oper von A. M. Willner, wird am Raimund-Theater in Wien zur Erstaufführung gelangen.

OPERNREPERTOIRE I

Berlin: Mit einer „Tannhäuser"-Aufführung beschloß am 31. August der Schweriner Kammersänger Hermann Gura sein verdienstvolles Sommeropernunternehmen im Neuen Königlichen Operntheater. Das Berliner Publikum hatte während der Monate Juli und August Gelegenheit, auch Wagnersche Werke in durchaus gediegener Darstellung zu sehr mäßigen Preisen hören zu können. Der Bayreuther Meister ist denn auch an 28 Abenden zu Wort gekommen („Lohengrin" 12 mal, „Tannhäuser" 7 mal, „Meistersinger" 5 mal, „Walküre" 4 mal). Ihm am nächsten stehen die Italiener mit 21 Abenden (Puccini 6, Verdi 5, Mascagni 4, Leoncavallo 4, Rossini 1, Donizetti 1). Dann folgen Bizet, Thomas und Gounod mit 9 und Mozart mit 6 Abenden. Wir hörten „Cavalleria", „Bajazzo", „Lohengrin", „Tannhäuser", „Walküre", „Meistersinger", „Traviata", „Mignon", „Figaros Hochzeit", „Bohème" (2 mal), „Rigoletto", „Margarethe", „Lucia von Lammermoor". Von Gästen traten unter anderen auf: Francesco d'Andrade, Lilli Lehmann, Franceschina Prevosti, Ottilie Metzger Froitzheim, Heinrich Knote, Florencio Constantino.

Bremen: „Die Teufelskäte", eine dreiaktige Oper von Anton Dvořák, wird im Laufe dieser Spielzeit am Stadttheater ihre deutsche Uraufführung erleben.

Wien: Die Volksoper stellt an Neuheiten in Aussicht: de Lara (Messalina), Dvořák (Russalka), Massenet (La Navarraise), Bizet (Djamileh), Planquette (Rip-Rip), Ponchielli (La Gioconda), Lafite (Das kalte Herz), v. Ujj (Der Müller und sein Kind).

KONZERTE

Berlin: Henri Marteau, Hugo Becker und Ernst v. Dohnanyi haben sich mit anderen Künstlern zur Veranstaltung eines Zyklus von Kammermusik-Abenden vereinigt. Die im Mozartsaal stattfindenden Konzerte werden umfassen: drei Quartettabende am 8. Dezember 1908, 8. Januar 1909 und 26. Januar 1909; drei Trioabende: 15. Dezember 1908, 25. Februar 1909 und 11. März

1909 und drei Sonatenabende: 3. November 1908, 11. Februar 1909 und 30. März 1909.

Professor Karl Panzner aus Bremen wird auch in der kommenden Saison die Orchesterkonzerte im Mozartsaal dirigieren. Für diese sechs Panznerkonzerte sind folgende Daten in Aussicht genommen: 19. Oktober 1908, 16. November 1908, 12. Januar 1909, 9. Februar 1909, 8. März 1909 und 5. April 1909.

Leipzig: Hans Winderstein hat für seine Philharmonischen Konzerte folgende Solisten verpflichtet: Ernestine Schumann-Heink, Zdénka Faßbender, Tilly Koenen, Felix Senius, Ludwig Heß, Fritz Kreisler, Joan Manén, Heinrich Kiefer, Moriz Rosenthal, Alberto Jonas, Theodor Szántó, das Russische Trio.

Prag: Am 19. September wird Gustav Mahler mit dem Jubiläumsausstellungs-Orchester seine noch ungedruckte siebente Symphonie zur Uraufführung bringen.

TAGESCHRONIK

Am 25. August waren vierzig Jahre vergangen, daß Hans Richter zum erstenmal als Dirigent vor die Öffentlichkeit trat; und zwar dirigierte er damals, am 25. August 1868, in München Rossini's „Wilhelm Tell“, der als Festvorstellung anläßlich des Geburts- und Namenstages König Ludwigs II. in Szene ging. Kurz vorher hatte die Uraufführung der „Meistersinger“ stattgefunden, bei deren Einstudierung Richter hervorragend tätig war.

Die Angelegenheit Hülsen-Weingartner ist erfreulicherweise friedlich zu Ende geführt worden. Die Berliner Generalintendantur teilt mit: „Nachdem der frühere Königliche Kapellmeister, jetzige kaiserlich königliche Hofoperndirektor Felix Weingartner eine größere Summe an die Orchesterwitwenkasse (Fonds zur Unterstützung der Witwen und Waisen verstorbener Mitglieder des Königlichen Orchesters) zu Berlin gezahlt hat, ist der Konflikt beigelegt worden, der zwischen der Generalintendantur der Königlichen Schauspiele und ihm ausgebrochen war.“

Bismarck und die Musik. Über das Verhältnis des Alt-Reichskanzlers zur Musik teilt die Voss. Ztg. u. a. die folgenden interessanten Überlieferungen mit: Er selbst war nur mäßig musikalisch vorgebildet. Das bißchen Klavierspiel aus der Jugendzeit hatte er bald vergessen oder zum mindesten vernachlässigt. Eine hübsche Baritonstimme, die er besaß, ließ er nicht ausbilden, und wenn er sie trotzdem hin und wieder erklingen ließ, so war die Reinheit der Tongebung nichts weniger als einwandfrei. Um so interessanter sind seine Urteile über Werke der Tonkunst. Sie geben den Stimmungsgehalt vieler Stücke mit großer Prägnanz wieder und verraten mitunter eine Lebhaftigkeit der Phantasie, wie etwa die eines Musikliteraten, der sich anschickt, ein Programmbuch zu irgend einer Symphonie oder dergl. zu schreiben. Es ist nicht die Sentenz eines Alltagsmenschen, wenn Bismarck sagte: „Die bezahlte Musik, wie ich sie in Opernhäusern und Konzertsälen höre, zieht mich weniger an; aber nichts Lieberes weiß ich mir als die Musik im Hause; sie übt

den wohltätigsten Einfluß auf mich aus." In Frankfurt meinte er öfters, er möge in kein Konzert gehen, das bezahlte Billet und der eingeengte Platz verleide ihm den möglichen Genuß. Schon der Gedanke, für Musik Geld zu zahlen, sei ihm zuwider. Die Musik müsse frei geschenkt werden wie die Liebe. Danach hätte die „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht", die später gegründet wurde, einen prinzipiellen Gegner in Bismarck gefunden. Er war der aufmerksamste Zuhörer seiner Frau, einer vorzüglichen und feinsinnigen Klavierspielerin, wenn sie ihm Beethoven vortrug. Dieser Meister stand obenan in seiner Verehrung der klassischen Tonkünstler. Die Liebe zu ihm hatte er schon als Student eingeimpft erhalten, und zwar von seinem Zimmerkollegen in Berlin, einem Grafen Kayserlingk aus Kurland, dem späteren Kurator der Universität zu Dorpat, der ihm öfters vorspielen mußte. Bismarcks Liebe zu Beethoven war durch Robert von Keudell, den deutschen Botschafter in Rom, wesentlich gesteigert worden. Bismarck war mit ihm bei Johanna von Puttkamer, seiner späteren Braut, bekannt geworden. Die edle Tonkunst vermittelte hier die erste Annäherung der beiden Männer, die sich dann zu innigster Freundschaft verbinden sollten. Keudell, bekanntlich ein hochbegabter Dilettant, hat in seinem Buche „Fürst und Fürstin Bismarck, Erinnerungen aus den Jahren 1846—1872" Bismarcks musikalische Aussprüche zum Gegenstand ausführlicher Mitteilungen gemacht. Nach der von Keudell gespielten Beethovenschen Sonata appassionata (op. 57 F-moll) sagte Bismarck, eine Träne im Auge: „Das ist wie das Singen und Schluchzen eines ganzen Menschenlebens. Wenn ich diese Musik oft hörte, würde ich immer tapfer sein." Als Keudell dieselbe Sonate 1870 in Versailles spielte, fragte Bismarck: „Warum nicht öfter?" — Beethovens Klavierkonzert in G-dur (op. 58) entlockte Frau v. Bismarck die Worte: „Klingt das nicht wie das Gemüt unseres Freundes Hippolyt?" — „Ja," erwiderte Bismarck, „aber wie Hippolyt aus dem Irdischen ins Himmlische übersetzt." Schubert verehrte Bismarck nicht weniger als Beethoven. Besonders liebte er das nachgelassene d-moll Quartett bis auf die Variationen über das Thema aus dem Liede „Der Tod und das Mädchen". Variationen überhaupt konnte er nicht leiden, mochten sie auch von Beethoven sein; „sie gingen nicht zum Herzen". — Nach Mendelssohns Capriccio in E (op. 33 No. 2) meinte Bismarck: „Stellenweise klingt das wie eine vergnügte Rheinfahrt; an anderen Stellen aber glaube ich, einen im Walde vorsichtig trabenden Fuchs zu sehen." Nach dem Präludium in e-moll (op. 36 No. 1) äußerte er: „Dem Manne geht es aber wirklich sehr schlecht." Bei Chopin gab er den leidenschaftlich bewegten Stücken den Vorzug vor den träumerischen Nocturnes. Schumann hörte er gern, doch sagte er hierbei nur: „Recht hübsch." Eine Bachsche Fuge (Wohltemperiertes Klavier Bd. 2 No. 9) charakterisierte er wie folgt: „Der Mann hat von Anfang an mancherlei Zweifel, ringt sich aber allmählich durch zu einem festen frohen Bekenntnis." Immerhin zählen diese Urteile zu den Ausnahmen. In der Regel hörte er stillschweigend zu, als wollte er die Töne



innerlich nachwirken lassen. Dabei ging er rauchend auf und ab.

Ein bisher unbekanntes Bach-Porträt wurde von Professor Georg Schumann in Berlin, einem Vorstandsmitgliede der Neuen Bachgesellschaft, für das Bachmuseum in Eisenach aus Magdeburger Privatbesitz (Hofgraveur Held) erworben. Das Bild hat die Größe 90 : 72 cm und rührt von einem Maler Klein (1734) her. Das Bild soll dem Leipziger Universitätsprofessor Hiß, der seinerzeit die berühmten Untersuchungen und Messungen am Bachschen Schädel vorgenommen hat, übersandt werden.

Die fünfte ordentliche Delegiertenversammlung des „Centralverbandes Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine" (E. V.) findet am 19. und 20. September d. J. in Köln a. Rh. im Vereinslokale des Kölner Männergesangvereins statt.

Der Jahresbericht der Königlichen Bibliothek in Berlin für 1907/08 weist im Ordinarium der Druckschriftenabteilung eine Vermehrung um 46259 bibliographische Bände (gegen 32979 im Vorjahre) nach. Ferner wurden 10625 Bände aus außerordentlichen Erwerbungen in die Zugangsverzeichnisse eingetragen; der gebuchte Zuwachs der Abteilung beträgt also 56889 Bände. Von den Sondersammlungen hatte auch die Musiksammlung einen außerordentlich großen Zuwachs: 6326 (gegen 1414 im Vorjahre) bibliographische Bände, darunter ca. 2000 Textbücher und 2000 Chor- und Orchesterstimmen. Insbesondere aber ist dieser Abteilung eine wertvolle Sammlung von Originalwerken Beethovens u. a. durch Geschenk, sowie durch Kauf aus Extrafonds eine Anzahl kostbarer Autographen aus dem Nachlaß von Josef Joachim zuteil geworden. Die Arbeiten der „Deutschen Musiksammlung" waren am 1. April so weit fortgeschritten, daß der systematische Katalog 95962 und der alphabetische 107777 Zettel enthielt; die Sammlung ist bereits der Benutzung zugänglich.

Der Verein Berliner Musiker hat an die Gemeindebehörden von Berlin eine Petition gerichtet, um ein Verbot des gewerblichen Musizierens der Magistratsbeamten herbeizuführen. Der Verein begründet diese Petition mit der erdrückenden, den ganzen Musikerstand ruinierenden Konkurrenz und mit dem Hinweis auf das ausreichende Einkommen der städtischen Beamten.

Die Ausführung des Stadttheaters in Hildesheim ist der Münchener Firma Heilmann & Littmann für den Preis von 463,000 Mk. übertragen worden. Das Theater, das Raum für 800 Personen bieten wird, muß am 1. Oktober 1909 vollständig fertiggestellt sein.

Den drei Ersten Kapellmeistern der Königlichen Oper in Berlin ist eine besondere Auszeichnung zuteil geworden. Dr. Karl Muck und Dr. Richard Strauß ist mit Rücksicht auf ihre mehr als zehnjährige Zugehörigkeit zur Königlichen Oper der Charakter als Generalmusikdirektor verliehen worden, während Leo Blech den Roten Adlerorden 4. Klasse erhalten hat. Das völlig koordinierte Rangverhältnis der drei Herren wird dadurch selbstverständlich nicht berührt.

Ferdinand Hummel, Musikdirektor am Königlichen Schauspielhause in Berlin, der Komponist

der Opern „Die Beichte“ und „Mara“, ist zum Königlichen Professor ernannt worden.

Aus München wird gemeldet: den Opernsängerinnen Zdénka Faßbender, Maud Fay und Louise Hoefer wurde der Titel Königliche Hofopernsängerin, den Opernsängern Max Gillmann und Otfried Hagen der Titel Hofopernsänger verliehen.

Der Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach verlieh dem Direktor des Leipziger Stadttheaters, Robert Volkner, das Ritterkreuz des Hausordens vom weißen Falken.

Das Konservatorium der Musik in Köln veröffentlichte vor kurzem seinen Jahresbericht für das Schuljahr 1907/08, aus dem wir entnehmen, daß sich die Anstalt im abgelaufenen Jahre unter Leitung von Fritz Steinbach in erfreulicher Weise weiter entwickelt hat. Die Schülerzahl betrug 651 gegen 548 im Jahre vorher. Es steht ihr ein Lehrkörper von 49 ordentlichen und 11 Hilfslehrern gegenüber. Auch die Zahl der Freistellen hat wiederum eine Vergrößerung erfahren. Von den am Schlusse des Schuljahres ausgetretenen Schülern und Schülerinnen konnten 65 mit Zeugnissen der Reife als Konzertspieler, Opernsänger, Dirigenten, Lehrer u. dgl. entlassen werden. Bei den Prüfungsaufführungen der Opernschule, bei denen Solisten, Chor und Orchester ausschließlich aus Schülern der Anstalt bestanden, gelangten „Der fliegende Holländer“, sowie drei kleine Opern zur Aufführung.

Dem Jahresbericht des Pfälzischen Konservatoriums in Neustadt a. H. ist zu entnehmen, daß die nun seit drei Jahren von Philipp Bade gegründete und geleitete Anstalt in stetem Zunehmen hinsichtlich Besuchs und Leistungen begriffen ist. Sie war im vergangenen Jahr von 319 Schülern aus allen Teilen der Pfalz besucht, darunter 85 Elementarschülern. Die Anzahl der wöchentlich erteilten Stunden betrug 307. Außer drei größeren Konzerten veranstaltete die Direktion sechs Prüfungskonzerte und einen Kammermusikabend. Die Opernklasse brachte Bizet's „Carmen“ ungestrichen unter Bades Leitung heraus. Der Lehrkörper besteht aus 24 Lehrkräften.

TOTENSCHAU

Ende Juli † in Valparaiso (Chile) Bernhard Göhler, der seit 1885 als Lehrer, Organist und Dirigent mit Erfolg tätig war.

Am 21. August † in Paris der Komponist Louis Varney im Alter von 54 Jahren. Außer seiner graziösen Operette „Die kleinen Lämmer“ ist in Deutschland auch seine komische Oper „Die Musketiere im Kloster“ bekannt geworden.

In Zarskoje Selo † am 27. August der Professor am St. Petersburger Konservatorium Wilhelm Schubert, 72 Jahre alt. Geborener Deutschböhme, gehörte er von 1858 an lange Zeit hindurch dem Hofopernorchester als Oboist an.

Am 28. August † in Berlin der Tonsetzer und Theoretiker Heinrich van Eyken, 47 Jahre alt. Er war in Elberfeld geboren und studierte bei Pappritz in Leipzig, später auch in Berlin in der Meisterschule von Herzogenberg. In der Reichshauptstadt ließ er sich dann als Privatlehrer für

Theorie und Komposition nieder; einige Jahre erteilte er auch an der Königlichen Hochschule für Musik Unterricht in Theorie. Eine Harmonielehre aus seiner Feder soll demnächst erscheinen. Van Eyken zählte zu den begabtesten unter unseren jüngeren Tonsetzern; er hat eine ganze Reihe von Liedern geschaffen, in denen sich edle Empfindung und vornehmer Geschmack bekunden (es sei hier nur an das vielgesungene „Schmied Schmerz“, an „Judiths Siegesgesang“, das „Lied der Walküre“ oder an das reizende „Es war ein Prinzeßchen“ erinnert). Aber auch in größeren Formen zeigte sich seine reiche kompositorische Begabung. An der Liliencronschen Chorordnung für das evangelische Kirchenjahr war van Eyken mit vielen kleineren und größeren Sätzen beteiligt. (Ein Bild des sympathischen Künstlers brachte die „Musik“ in Heft 18 des VI. Jahrgangs.)

Am 31. August † in Dresden, erst 38 Jahre alt, der Konzertmeister der Königlichen Kapelle und Primgeiger der bekannten Quartettvereinigung, Max Lewinger. Der ausgezeichnete Künstler stammte aus Österreichisch-Polen. Zögling der Hochschulen von Krakau, Lemberg und Wien, erhielt er 1893 einen Posten als Geigenlehrer am Konservatorium von Bukarest. Später ging er als Konzertmeister der Philharmonischen Konzerte nach Helsingfors; ein Jahr hindurch war er in gleicher Eigenschaft auch am Theater- und Gewandhausorchester der Stadt Leipzig tätig. 1898 wurde Lewinger als Nachfolger Rappoldis mit dem Titel eines Königlichen Hofkonzertmeisters nach Dresden berufen. (Ein Bild des Verstorbenen enthält das 18. Heft des VI. Jahrgangs.)

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

VERSCHIEDENES

AUS DEM VERLAG

Bach & Co. in **London** kündigen eine Ausgabe der **Klaviermusik** von **Alessandro Scarlatti** an, von der sehr wenig im Druck erschienen ist. Als Grundlage dient ein in Münster i.W. befindlicher handschriftlicher Band, der wahrscheinlich aus dem Besitz des Abbés Santini stammt. Als Herausgeber zeichnet der Musikschriftsteller J. S. Shedlock. Das Werk, auf das eine Subskription eröffnet wird, soll in 12 Teilen binnen Jahresfrist vollendet vorliegen.

Das Musikverlagshaus **Gabriel Astruc** in Paris teilt mit, daß bei dem großen internationalen Wettbewerb für Musik in der Abteilung „Oper und lyrisches Drama" ein Preis von 10000 Francs der Partitur „**Penticosa**", Musik von **Louis Lambert**, Text von G. Hartmann und A. Denis, zuerkannt wurde.

Im Verlage von **Schuster & Loeffler** in Berlin erscheint demnächst eine kritische Ausgabe von Carl Maria von Webers sämtlichen Schriften. Die bisherigen drei Ausgaben konnten weder auf Zuverlässigkeit noch auf Vollständigkeit Anspruch erheben, so daß der jetzige Herausgeber, Georg Kaiser, hiermit einem fühlbar vorhandenen Bedürfnis abgeholfen hat. Allein gegen vierzig Aufsätze Webers gelangen hier nach fast einem Säkulum der Vergessenheit wieder ans Licht, eine Menge von Fehlern, die sich in die früheren Ausgaben eingeschlichen hatten, sind hier nach authentischen Quellen berichtigt. Zieht man in Betracht, daß diese alten Ausgaben fast gar nicht mehr erhältlich sind, so kann dies neue Unternehmen nur begrüßt werden.



Wer liebt nicht
ein zartes, reines Gesicht, rosiges, jugendfrisches Aussehen, weiße, sammetweiche Haut und blendendschönen Teint? Alles dies bewirkt nur die allein echte
Steckenpferd-Lilienmilch-Seife
v. Bergmann & Co., Radebeul. à St. 50 Pf. in allen Apotheken, Drogerien u. Parfümerien.

Abdruck aus

Neue Rundschau

Heft 9 (September 1908)

Musikalische Strafpredigten.

Das ist der Titel eines ganz famosen Buches von Max Steinitzer, das im Verlag der Süddeutschen Monatshefte erschien. Ich habe es mit einem dreifachen Vergnügen gelesen. Zuerst: weil es recht hat. Was da den Rezensenten, Sängern, Schullehrern, Militärdirigenten, Vereinsleitern, Gesangslehrerinnen, Konservatoriumsdirektoren, Komponisten, Hofkapellmeistern der Reihe nach an Grobheiten gesagt wird, ist ein soziales Bild des vollkommenen Chaos, das unsere musikalische Erziehung bietet. Und dann weil es Charakter hat. Es ist der alte gute deutsche Brummbär, der schimpft, indem er es gut meint, ein Herzenskerl, der kein Blatt vor den Mund nimmt, so ein Kreislerianer, mit aller Phantasie auch für die modernste Zeit, und allem Sinn für die Verwirrtheiten unserer Existenz, ein Charakter, der Charaktere liebt, auch unter der Maske des Berufs. Und drittens: weil es gut geschrieben ist, keine Schulmeisterei banaler Sorte oder Theorie außer dem Leben, sondern lebendig bis in die Fingerspitzen, Staccato und Legato, Forte und Piano, wie es das Thema und die Variationen verlangen. Es ist wundervoll zu lesen in seinem ernsten Humor, echter Stil eines, der was zu sagen hat, und der was weiß, die Interna kennt von der Bühne und der Schule, vom Konzert und von der Geschichte, der mit seinen Kenntnissen für die Zeit lebt und seine Reformen aus der praktischen Politik entwickelt. Hat man es gelesen, so hat man was von dem Apparat unserer Musikmacherei gelernt, von den Fassaden und den Kulissen, dem lauten Dilettantismus und der stillen Künstlerseele. Ja, es ist etwas von einem Drama darin, so lebendig ist es herausgekommen. Die Schäden sind zu Typen, die Typen zu Akteuren geworden, leibhaftige Menschen, runde Menschen in Licht und Schatten. Sie sagen wie der feine Opernsänger Giuseppe Malvio, der seinen Grobiansbrief bekommt: „So lang' als die Leut' reingehen und applaudieren, wenn ich bloß sing', so lang spiel ich nit. Nitwohr, Herzal?“ Und indem sie das sagen, spielen sie schon: in dem Buche.

Oskar Bie.

Preis: geheftet M. 2.50
gebunden M. 3.50*)

*) Gelangt in ca. drei Wochen zur Ausgabe.

